

中国艺术简史

何 平　孙莎岚 著

坚忍执著的生命理想
永恒不息的美的光华
在中国艺术的历史长卷中
聆听自然的箫声
体味光阴的流转



四川出版集团　四川文艺出版社

大家人文读库 Dajia renwen duku



中国艺术简史

一本大家写给大家的人文通识读物

一次典雅精致的中国艺术审美之旅

ISBN 978-7-5411-2758-8



定价：28.00元


丙午冬月為
梁母黄太夫人壽
高儼

坚忍执著的生命理想

永恒不息的美的光华

在中国艺术的历史长卷中

聆听自然的箫声

体味光阴的流转

中国艺术简史

Zhongguo Yishu Jianshi

何 平 孙莎岚 著

四川出版集团
四川文艺出版社

图书在版编目（CIP）数据

中国艺术简史/何平　孙莎岚著. －成都：四川文艺出版社，2009.1

ISBN 978-7-5411-2758-8

Ⅰ.中…　Ⅱ.①何…　②孙…　Ⅲ.艺术史－中国－通俗读物　Ⅳ.J120.9-49

中国版本图书馆CIP数据核字(2008)第139669号

中国艺术简史

ZHONGGUO YISHU JIANSHI

何　平　孙莎岚　著

策划编辑　黄立新　胡　焰
责任编辑　胡　焰
装帧设计　邹小工
责任校对　张川蓉等
责任印制　喻　辉

出版发行　四川出版集团　四川文艺出版社（成都槐树街2号）
电　　话　(028)86259285[发行部]
　　　　　(028)86259303[编辑部]
邮政编码　610031
印　　刷　四川锦祝印务有限公司
开　　本　700mm×1000mm　1/16
印　　张　17
字　　数　270千
版　　次　2009年1月第一版
印　　次　2009年1月第一次印刷
书　　号　ISBN 978-7-5411-2758-8
定　　价　28.00元



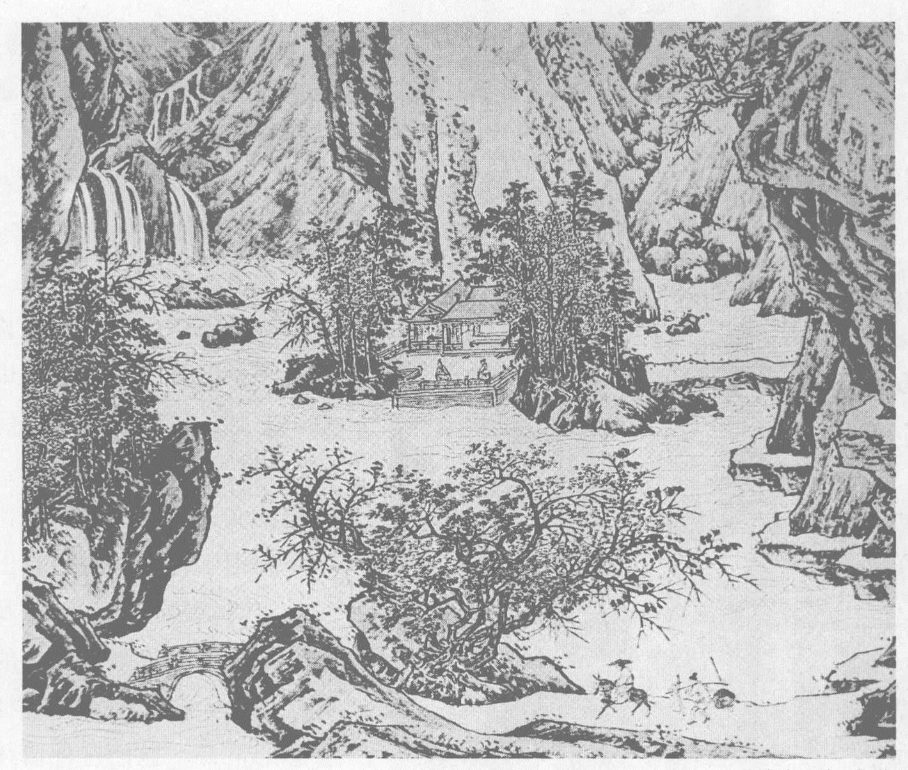
2002年8月，我在台湾做客座教授，大学的一位教授陪同我来到位于台北市双溪的故宫博物院。依山而建的故宫博物院仿照北京故宫午门，建筑平面成山字形，有绿色的琉璃瓦，金黄色的屋脊，显得十分典雅。公路旁有仿古牌楼形的正门，上面刻着孙中山先生书写的“天下为公”。博物院的副院长接待了我们，并向我展示博物院正在做的一些研究整理项目，其中一项是把院藏的中国历代皇帝朱批文件用扫描仪扫描，制成电子文件永久保存，我有幸看到了雍正皇帝的几件朱批。

台北故宫博物院收藏的国宝之多，是我们难以想象的。由于博物院场地不够，许多国宝收藏在山洞里，只能轮流择精要展出。这些传世巨著得以最终为博物院所收藏还有一段故事。辛亥革命后，清朝末代皇帝宣统溥仪居住在紫禁城。大概是经济不太宽裕，他常借赏他弟弟溥杰的名义运出一批古玩字画去换钱，虽然紫禁城的宫门那时有民国军队把守，对运出之物都有一些检查手续，但一些价值连城的精品，像传世的花鸟画，《谿山行旅图》《早春图》《匡庐图》和《万壑松风图》等还是最终流出，但也得以为国民政府所收藏，并在1949年国民党政府溃败后，辗转运到台北。

院里正举行清代的军事地图集特展，一间间展室里挂满山川地形图，上面用红笔标示军事战略的形势，大的地图有两米多长。参观山水画展馆时，他们特意向我展示了三件镇院之宝：郭熙的《早春图》、范宽的《谿山行旅图》和李唐的《万壑松风图》。院长告诉我，许多人从海外不远千里来台北故宫博物院，就为观看这三幅中国山水名作。

中国艺术史上的数量众多的精品很多流散到海外，例如日本东京国立博物馆收藏有马远的《寒江独钓图》，他的《风雨山水图》则收藏在日本静嘉堂，东京津根美术馆藏有马麟的《夕阳图》，夏珪的《烟村十二景》收藏在美国堪萨斯纳尔森美术馆。南宋末年牧谿用“减笔重墨”所画的“潇湘八景”之一的《渔村夕照》也流到了日本。在我多年造访世界各地中，曾多次驻足在这些传世精品前，思考着。我也曾在英国和美国的大博物馆里看到数量众多的中国艺术的精品，最使我难忘的是在牛津大学阿希模棱博物馆里看到的中国馆藏品。该馆把中国馆安排在进馆的正面大厅，足见他们是以中国藏品的精美而自豪。

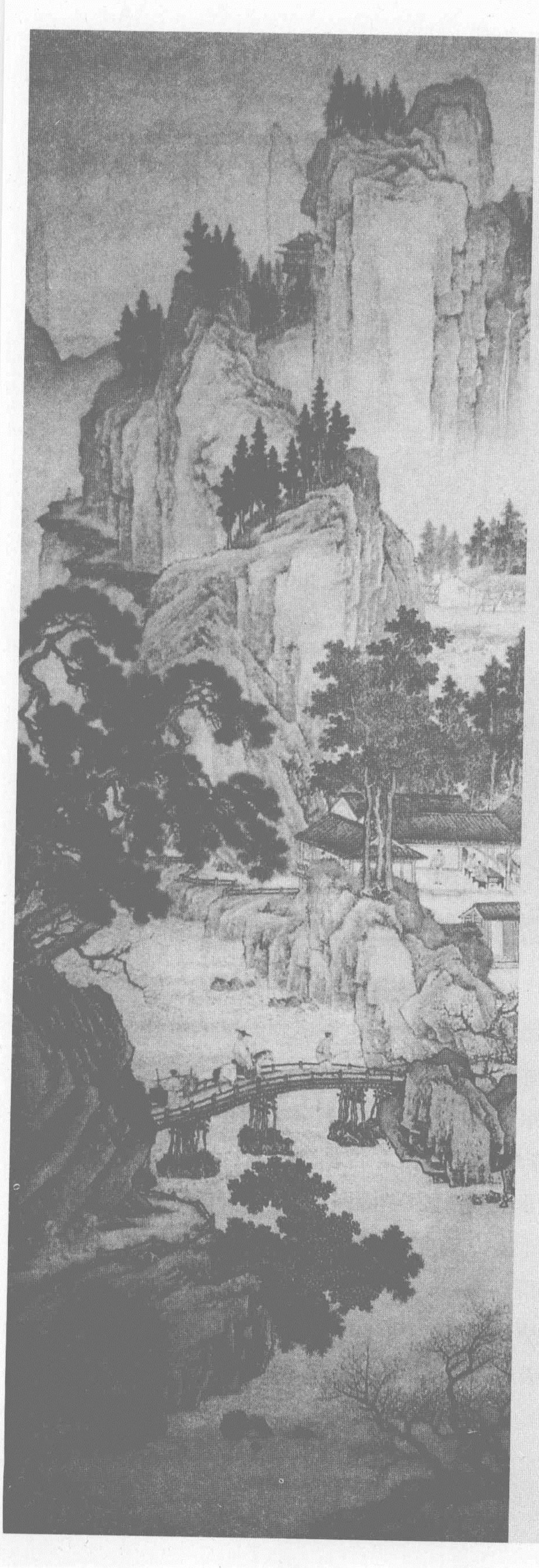
《万壑松风图》绘于北宋灭亡前三年，那几年是中国历史的一大转折点。北宋是中国文明发展的高峰，经济繁荣，文化昌盛，可不幸终被金军的铁蹄所蹂躏。《万壑松风图》整个画面似乎都堆满了峰峦怪异的群山，一大堆山似铜铁铸成，沉甸甸地压向大地，连山间的松树也树干粗短弯曲。画家的浓墨重色更加重了大自然的清冷沉峻，只有壑谷间潺



仿李唐山水–仇英

潺的流水给这个山的世界增添了一点生气。也许金朝的军队进逼，国都岌岌可危的艰难局势影响了画家对大自然的感受。

传说北宋的末代皇帝徽宗一次以诗文命题为皇家画院招聘画家，诗句为“竹锁桥边卖酒家”。李唐的画以桥畔竹林中冒出一写有“酒”的旗幡夺得头名，被徽宗任为职位很高的“待诏”。李唐画成《万壑松风图》后三年，便不得不随成千上万的人逃往杭州。逃亡途中，李唐在太行山中遇见强盗萧照。萧照得知所抢之人是李唐待诏后，即决定放弃抢人的勾当，立地成佛，随李唐到杭州学画。萧照后来成了南宋山水画的名家，他创作的名画《山腰楼观图》代表了中国山水画的划时代的转折。



萧照的《山腰楼观图》也收藏在台北故宫博物院内。这幅画的左半幅有北方画派充满阳刚之气的兀立的山峰和奔泻的流水，右半幅则是后来南宋画派特有的富于阴柔之风的烟雾迷蒙的河川景色。画中兀立山峰临河的山岩上站立着两位雅士，观景的雅士正指向河川对面的空旷原野。这幅画形象地反映了中国古代文人对自然的迷恋。为什么中国的文人雅士要对自然，尤其是拙朴的山水眷恋，这透露出什么样一种审美情趣、人生观以及文人同社会的关系？连强盗出身的萧照也有这种对大自然，尤其是壮丽山川眷恋的情怀，显然这种情怀已经深深地融入中华民族每个人的文化基因中。就让我们从对中国艺术史的回顾中来了解潜藏在我们基因中的这些审美情趣和艺术感知吧。

春山游骑图—周臣



村山秀色图–高俨

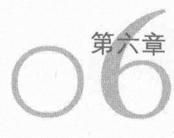
Contents

目 录





第五章　魏晋南北朝



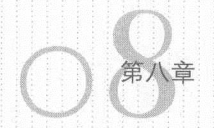
第六章　隋唐时期

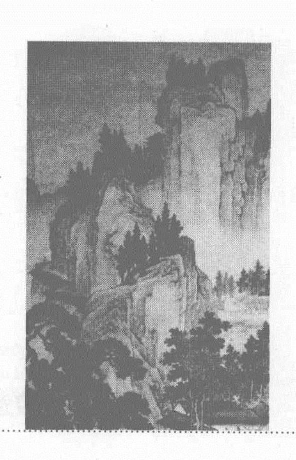


第七章　五代和两宋

Contents

目录





11

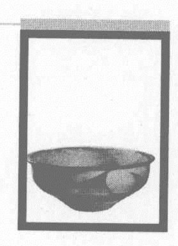
第十一章　明清绘画

12

第十二章　近代美术

中国古典绘画通论

Chapter 1 第一章　原始时期

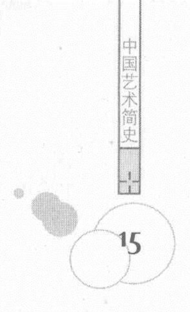


近代考古学根据人类生产工具的演变，将距今200万年前至公元前21世纪的整个原始时期称做石器时代。中国的史前艺术便开始于这一时期，其重要特色体现在7000年至4000年前分布于长江流域的彩陶纹饰和黑陶造型，以及分布甚广且延续时间上万年的岩画上。

一 ONE 彩陶纹饰

石器时代的绘画艺术主要体现在彩陶纹饰上。其色彩以质朴明快居多，先用天然矿物质颜料如赭石和氧化锰在陶坯上描绘，再入窑烧制，之后便会在胎地上呈现赭红、黑、白等色彩的图案。其题材主要为动物、人物、禽类及各式几何图案，大多与各个氏族的现实生活或巫术活动有关。尽管构图简单，但都能扼要地捕捉住对象的形态特征，颇有意趣。

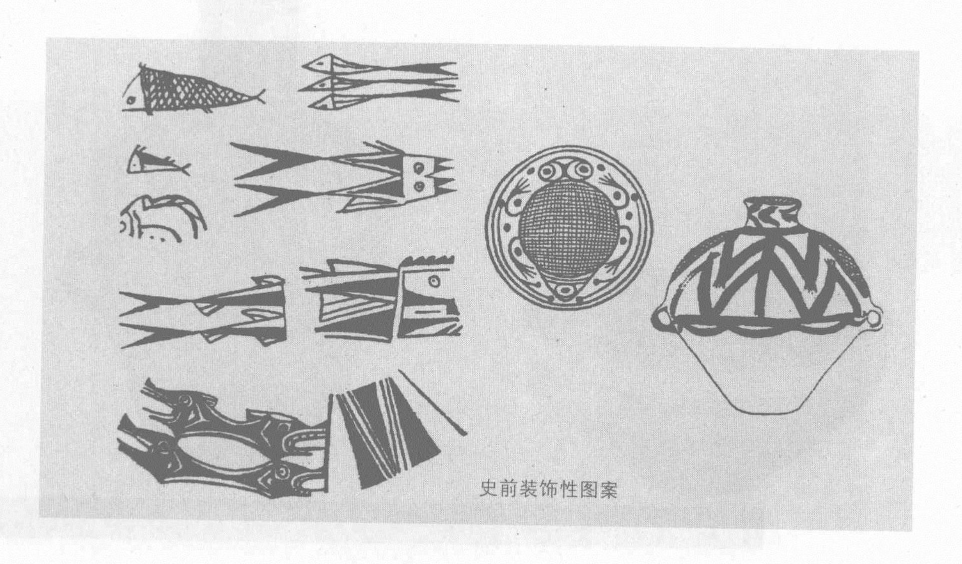
马家窑文化（约公元前3100－前2700年）与仰韶文化（约公元前4800－前4300年）是彩陶纹饰突出的代表，主要分布于河南、陕西、山西、甘肃以及青海。迄今出土的原始彩陶纹饰多数以抽象几何图形为特点，圆点、锯齿、水波、三角涡以及网状最为流行。如甘肃永靖三坪出土的马家窑的连环纹彩陶瓮，以弧线旋转的涡为图案，回旋多变富有节奏感。




舞蹈纹彩陶盆　　仰韶马家窑彩陶

以人物和动物为描绘对象的原始彩陶也出土不少。如青海大通上孙家寨出土的马家窑舞蹈纹彩陶盆，盆口内壁描画了三组舞蹈纹饰带，每组五人以水波纹隔开，皆并肩携手，载歌载舞，动作整齐。河南临汝阎村出土的仰韶文化型彩陶缸所绘的鹳鱼石斧图，白鹳叼鱼而立，正向石斧，睁大的眼睛似有惊喜之色，整个身体略向后倾，双爪抓地以保持平衡，整个画面笔触简单，不乏生动有趣。值得一提的是，在山西陶寺遗址出土的彩陶制品中有龙纹图案，此为至今发现最早的龙图腾形象。

二 TWO 黑陶造型



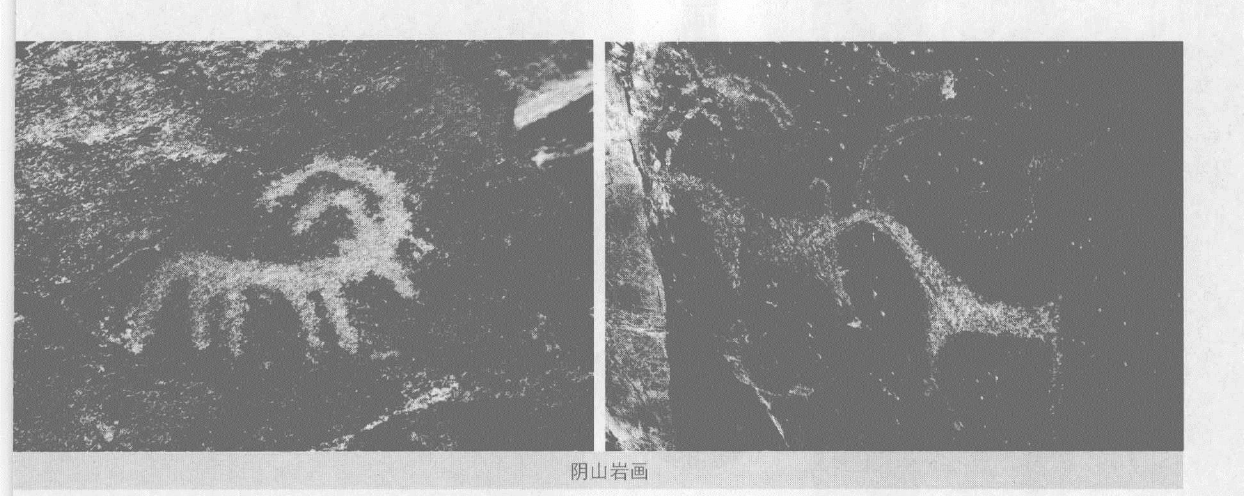
史前装饰性图案

陶器是用泥土做坯胎，用火低温烧制而成的器物。石器时代的陶器遗址几乎遍布全国，迄今已发现7000多处，著名者如仰韶文化与马家窑文化的彩陶、龙山文化的黑陶、长江流域以南的几何印纹陶，其中最具代表者为龙山文化的黑陶。

黑陶是龙山文化（约公元前2400－前2000年）的重要代表，主要分布于东部沿海一带。其采用较彩陶更为成熟的制作工艺，待烧制结束后，从窑顶加水，通过木炭熄灭所产生的浓烟以达到陶器渗炭的效果，经过此番处理后的黑陶被描绘为“黑如漆、明如镜、薄如纸、硬如瓷”，犹如蛋壳，因而又称“蛋壳陶”。

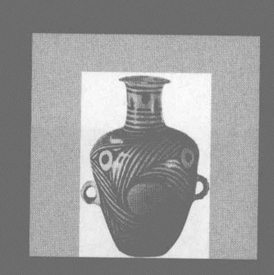
与仰韶彩陶重纹饰不同，龙山黑陶不施彩绘，以造型见长。其造型以三足器与圈足器居多。山东潍坊姚官庄出土的镂孔蛋壳黑陶杯，器形别致，杯体与杯座比例适度，杯口呈敞开状，似浅碟覆于酒樽之上，兼具实用与装饰功效。

三 THREE 岩画

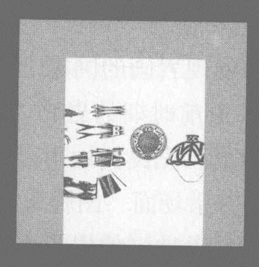

阴山岩画

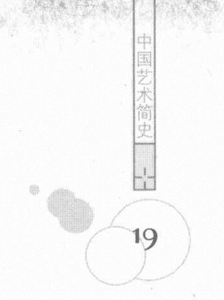
我国是世界上较早发现岩画的国家之一，且岩画分布甚广，半数以上省区均有发现遗迹。史前时期的岩画，大多是经敲凿而成的岩刻画，亦有少量由颜料涂抹而成。先民们运用夸大突出主体特征并兼用对比手法，刻画出形态生动的狩猎场面、图腾崇拜及舞蹈场景。

位于阴山几公海勒斯太地区的岩画再现了当时的围猎场景，一人站于家畜背上，两人徒手而拱，四人拉弓满月，众猎物惶恐之间做奔逃状，颇为生动。青海刚察黑山舍布齐沟的岩画描绘了一匹狼的形象，两耳竖立，目含精光，身体紧绷，如弦上利箭直指猎物，一切似乎已经凝固，丛林规则即将在此上演。











Chapter 02 第二章 夏商周时期

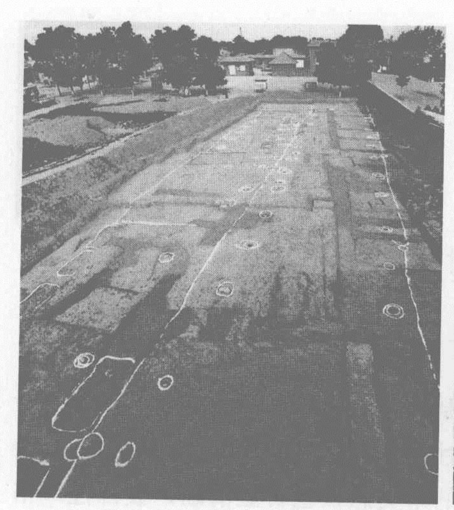
夏商周三代是中国从原始公社制进入奴隶制，又从奴隶制过渡至封建制的时代，在一次比一次深刻的社会变革中，生产力不断发达，社会思想日益活跃，先民们之前那朦胧的审美意识也日显清晰，装饰性风格在三代艺术品中占据了主导地位。都城的修建、青铜器的使用以及文字的发明，中国文明的源头在这个审美观念的肇始阶段一一呈现。



ONE 建筑

宫殿建筑布局 进入阶级社会，宫殿便成为统治者至上权力的象征，开始在实用居住之外注入了装饰性礼制性的元素，成为后世宫殿布局的范本。

河南偃师二里头文化清理出的夏代后期宫殿遗址（亦有少数学者认为是早商都城西亳遗址），已初步具备宫殿建筑布局的特点。一号宫殿遗址是一组整体为总面积约一万平方米的方形廊庑式建筑群，屋顶可能为重檐四坡式。台基呈长方形，底部由三层鹅卵石铺垫而成，东西长约36米，南北宽约25米，夯土层厚约3米。坐北朝南的殿堂立于台基之上，为约30米长约11米宽的长方形。根据现存的檐柱排列判断，该殿堂为一组面阔八间、进深三间的双开间木结构建筑，基本呈东西对称。三代的建筑形制在此已初见雏形，大多由夯土台、墙体及屋顶构成，殿堂多采用纵向轴线来安排布局，营造恢弘气势。



河南安阳殷墟大型建筑基址与复原图

陕西岐山周原发掘出的西周早期宫殿（宗庙）遗址，则是我国已知最早的封闭性院落。这一建筑同前者布局有着明显的依承关系，殿堂同样建于夯土台基之上，坐北朝南，南北纵轴，东西对称，前后两进，形成规整的四合院群落。

陕西扶风召陈村发现的西周中晚期建筑，布局对称，其规模已相当于明清时期的中型殿堂。相较于前两者，除了类似的宫殿布局外，其修建技术有了进一步的提高，木斗成为常用的测算工具，板瓦与筒瓦成为屋顶的建筑材料。

西周城市建筑规划　19世纪末在河南安阳小屯发掘出土的“殷墟”，作为公元前13世纪末至前11世纪初商朝的都城，这是三代时期最完整的城市范例。遗址中，商王的活动中心主要集中于洹水南岸小屯村以北一带，因为宗庙宫室基本分布于此，而皇家王陵则位于洹水以北，由此可见，商人在规划城市布局时已初具阴阳观念。

有关建筑规划的理念在周人那里得到了进一步延伸，最为突出的就是“王化”的概念。西周的城市规划分为三级：一为王城，即天子所居地；二是诸侯城，为诸侯所处；三为都，则属宗室与卿大夫所在地。诸侯城的规模仅为王城的三分之一至九分之一，都则更小。

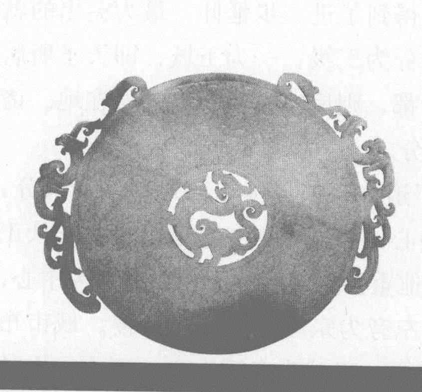
王城的中心有一南北纵轴为主干道，将城分为东西对称的两部分，宫城坐落在中轴线上。作为全城的中心，宫城四方各开三门，帝王从正门通行，其余人等则走两旁侧门。其他重要建筑的分布皆以宫城为中心，前方为前朝，后方为市（商业区），左旁为宗庙，右旁为社稷。城市布局以“王化”来展开，宫城为全城中心，王城为全国中心，而中心中的中心则是帝王，这种城市规划理念为后世统治者奉为圭臬。



河南安阳殷墟王陵区的侯家庄与大墓分布图



二 TWO 雕刻艺术



战国玉璧

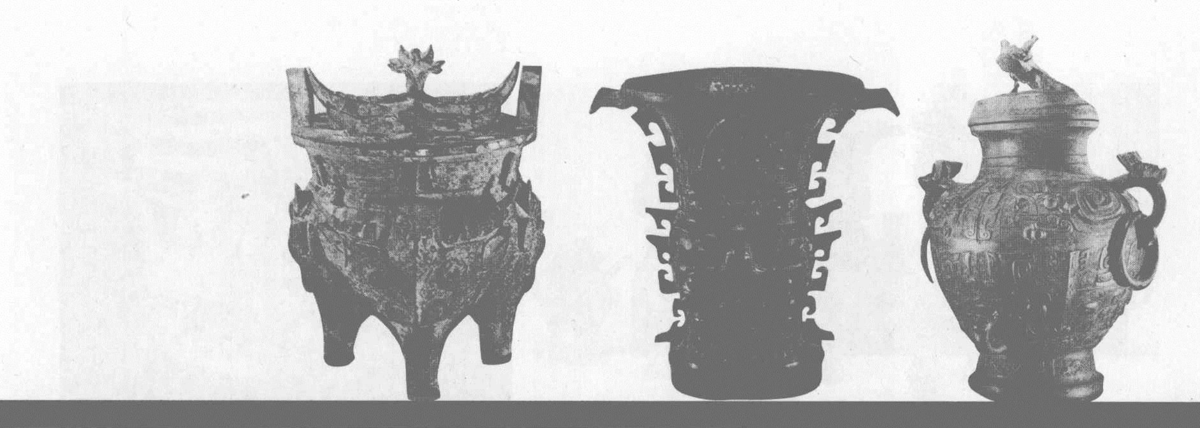


殷墟商代妇好墓出土的人像

玉器　商周时期的玉器主要被上层阶级用作礼器与饰品，以圆雕及片状平雕居多，结合线刻手法雕琢纹样，形态朴实，左右对称，种类繁多，颇具神秘色彩。

1976年在河南安阳殷墟妇好墓出土了不少玉雕艺术品，最为著名的是一用黄褐玉雕刻而成的跽坐人像。该作品头顶盘辫，前额上方有一卷筒状装饰，身着交领长衣，腰佩宽带，身后别一云形宽柄饰物，神态庄重，据推测此为该墓主形象。

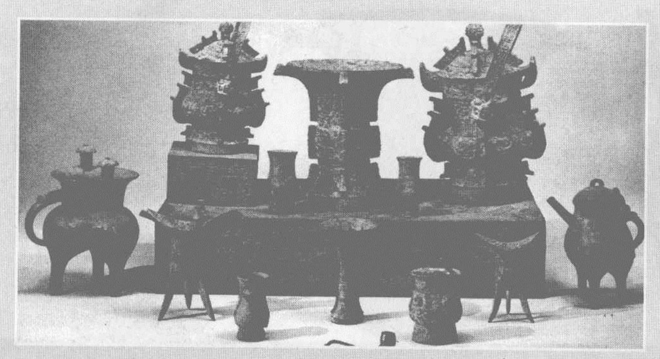
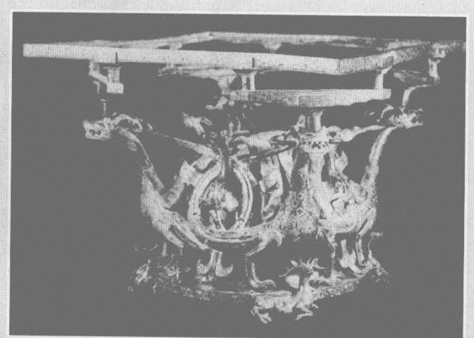
在妇好墓中还发现了一些以动物为主题的小型玉雕，大多以写实手法塑造出生动有趣的形象。其中一黄褐色玉凤极其引人注目。作品以月牙形的轮廓刻画出凤凰侧身回首的生动姿态，华丽的头冠与飘逸的凤尾为百鸟之王平添几分优雅。



伯矩鬲　　青铜鼎　　莲鹤方壶

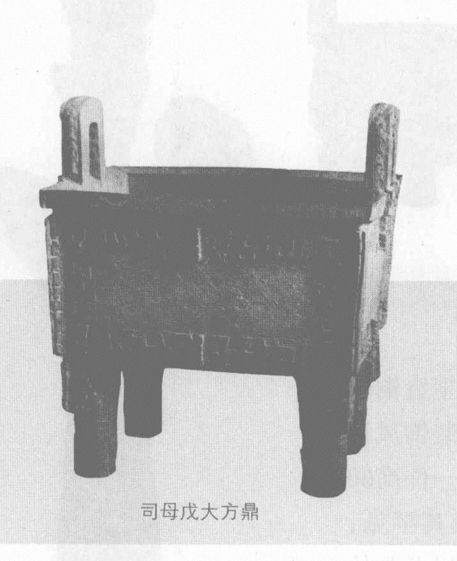
青铜器　商周青铜器像古代希腊的雕塑一样，代表了中国古代艺术发展的一个高峰。由于青铜器是比其他材质的艺术品都更能历经岁月的沧桑而保存下来，所以我们能够看到数量众多的商周雕刻艺术精品。公元前21世纪，夏代开始到秦统一中国，铜是广泛使用的贵重金属，上层人士几乎无时无处不用青铜器。颂扬祖先，祭祀典礼，征伐记功，祷告天下等重大事件都要在青铜器上刻铭文纪念。

青铜被制成各种器皿，它是烹煮器，盛黍稷食器、酒器、盥洗器；也是宗教祭祠用的礼器、乐器和象征权力的重器。青铜器还把铸造工艺、雕刻，书法和绘画集于一身。最著名的青铜器是鼎，本是用以煮饭和煮肉的，后被专门用于典礼和祭祠，成为国家政权的象征。

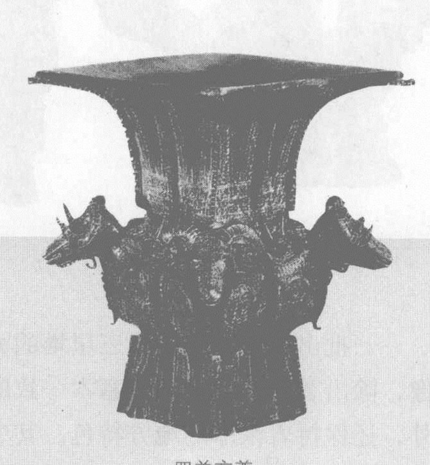



青铜器

夏代至殷商前期是青铜器滥觞期。夏朝时，各地纳贡的物件中就包含铜，夏朝廷用铜铸为鼎，刻以各种物象，以使百姓知鬼神，避祸凶。商代中期到周初是青铜器发展的鼎盛期。商代的青铜器通身纹饰，装饰繁缛华丽，充满原始的神秘威严感。西周的青铜器形体凝重结实，纹饰以几何纹为主，无论是器形，文字都脱离殷商富丽豪华风格，而趋质朴。西周中期到春秋战国末年，器形更加简陋，纹饰刻画浅细，由粗纹几何图形变为工整的细花，纹样多为现实世界中的动物，铭文渐长，并多为韵文，排列对称，也重视字的排列构图格局。战国末期以后，器形更为简陋，花纹几至全废，铭文常是后来刻入，而非铸入，这表明青铜器已从上层社会的专用品，渐为适用于百姓生活的日用品。战国时期的青铜器器形轻巧，纹饰别致。



司母戊大方鼎



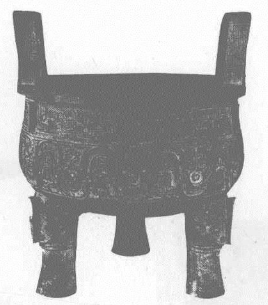
四羊方尊

青铜器为铜锡合金，表面光泽明亮，具有硬度高、熔点低和韧度强等优点。多用作乐器、兵器及礼器，主要服务于祭祀与殉葬仪式，并满足上层阶级的日常所需。夏代为青铜时代初期，铸造工艺不高，青铜器种类较少，质地较薄，纹饰较少。

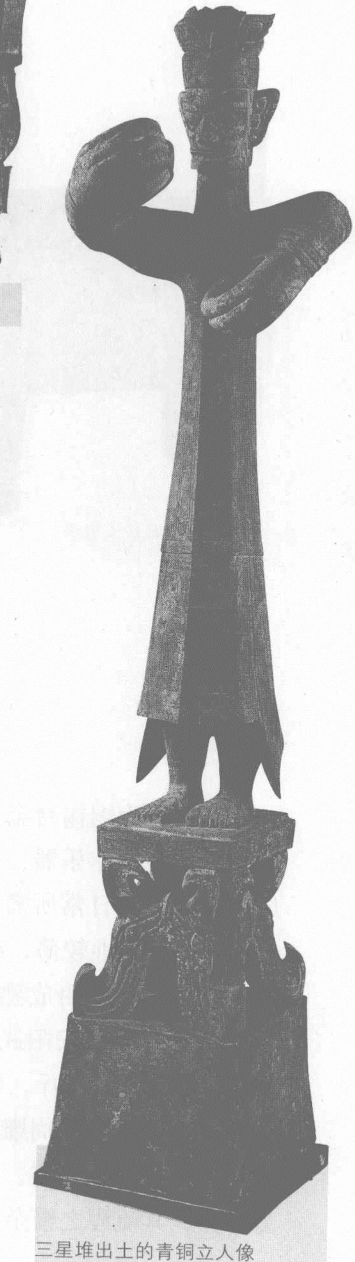
商代青铜器由成熟发展至鼎盛，器形繁多，纹饰华丽，形制庞大，气势恢弘。河南安阳武官村出土的“司母戊”大方鼎高133厘米，宽78厘米，重达875公斤，形制之巨，为青铜器之首。此鼎造型大气磅礴，为长方形，鼎身四周雕以龙纹装饰带；两侧鼎耳铸双虎相向；四只鼎足外侧也饰有兽面纹样。铸造时，先将身、耳、足单铸，再将各部分合铸为一体，其流程之繁杂，足见铸造工艺的发达。



三星堆出土的青铜面具



大克鼎



三星堆出土的青铜立人像

一批出土于四川广汉三星堆的大型青铜铸像，除沿袭与中原青铜器基本一致的装饰风格外，还保持着浓厚的地方特色。其中一件高60厘米、宽134厘米的特大青铜面具极其罕见，制作者用简洁的线条勾画出五官，运用夸张的手法配以圆突的纵目、鹰钩鼻、大阔嘴、招风耳，塑造出诡谲的形象。另一件大型青铜立人像也相当值得关注，该铜像身高约170厘米，赤足立于约90厘米的方座上，神态肃穆，粗眉、纵目、挺鼻、阔嘴，双耳呈勾云状。体态瘦削，戴冠，身着后有燕尾的长袍，双手置于前，手握成环圈状，上下斜对相承，似握有兵器或权杖。

有别于商朝以瑰丽为美的时代风格，西周青铜器开始过渡至崇尚洗练简朴的年代，直至中后期，几何纹逐渐取代前期的兽面纹成为主要的纹饰图案。清道光年间出土于陕西扶风的大克鼎属暴虐成性的周厉王之物，鼎高83厘米，重201公斤，鼎耳光洁无饰，鼎身以窃曲纹装饰，造型装饰相较于前期朴素了许多。

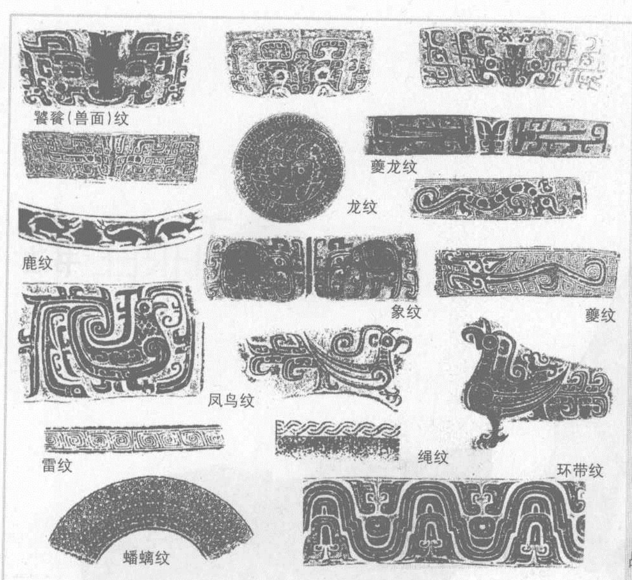
三 THREE 书法



卜骨刻辞　　甲骨文

中国文字最晚在商朝时已出现，主要是甲骨上的“卜辞”与青铜器物中的“铭文”，其形制美观结构匀称，已属于成熟期的文字，具有一定的艺术价值。

1889年王懿荣的发现让一直被误用作药材的甲骨终于得以身世大白，那些古怪的符号实际是商王室占卜时的“卜辞”。其字多作长方，笔画纤细，以直线居多，也有略带曲笔，有用朱笔写后再用利具契刻，也有先刻出文字后再涂色。尽管这仅是书法艺术的发端，但已经展现出多种风格，有的遒劲有力，有的工整秀丽，有的端庄凝重，有的简约奔放，富有变化。

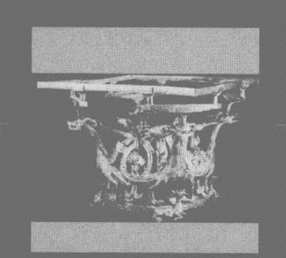


战国青铜器纹饰

西周青铜器的艺术魅力相较于商逊色不少，然而内壁的大量铭文足使其在书法艺术史上占据一席之地。自商中晚期起，便开始出现少量铜器铭文，被称为金文，因大多刻于钟、鼎之上又作“钟鼎文”，直至西周发展成熟。制作时，先将文字写于软坯上制成模块后再加以铸造，借此可保留更多笔意，与契刻而成的甲骨文相比笔法润畅许多。

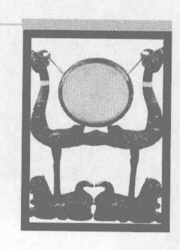
前文介绍的大克鼎其内刻铭文原有阴线方格，于界格内填字，则布局疏密有致，字体匀称工整，体现出文字书写日益规范化的趋势。


青铜器上的铭文


Chapter 03

第三章　春秋战国时期

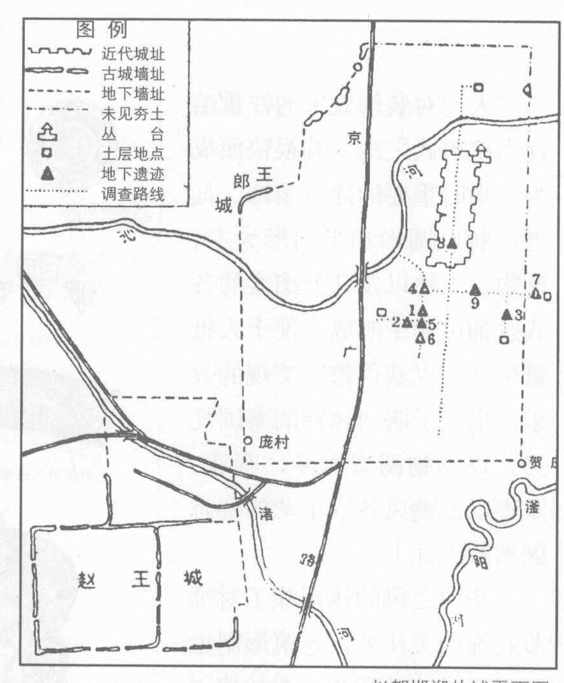


春秋战国时期诸侯争霸局面的形成，周王室的最高权威遭受沉重打击，“礼崩乐坏”之风在这个非权威的年代流行，艺术领域中的礼制性元素逐渐减少，开始转而追寻鲜明的个性与奢侈的美感。

一 ONE 城市与建筑

东周的城市布局　此时的城市布局集政治、军事与经济功能于一体，逐渐发展出城郭之制。宫城为保护统治者的内城，位于全城中轴线的显要位置，周边安置各种设施以保证王室的安全。郭为老百姓生活居住的外城，包括官署、居住区、商业区，为王室生活所需提供支持。

赵国邯郸城布局俨然遵循城郭之分，宫城为呈品字形排开的东、西、北三城组成，三城均建于夯土台基之上；呈不规则长方形的郭城位于宫城东北，为手工业制造与商品交换集中活动区域。至此，封建社会城市布局的轮廓已基本成形：东西对称，位于中轴线的宫城坐北朝南，城郭分离，为后世所沿用。



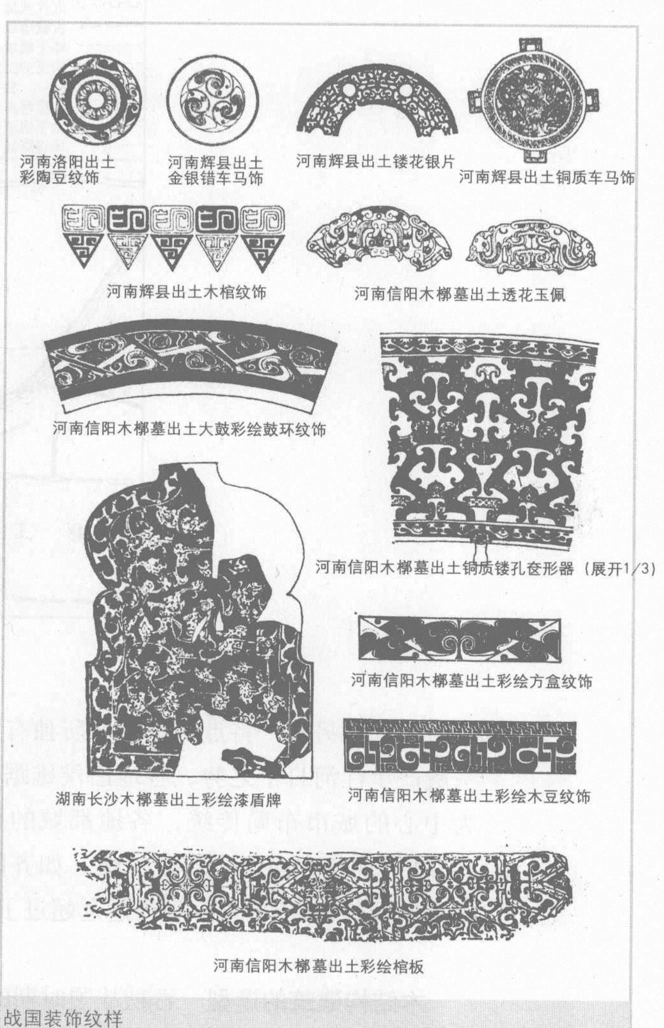
赵都邯郸故城平面图

此外，另有一特点为这乱世所独有，值得注意。平王东迁以来，王室威严呈江河日下之势，各地诸侯雄踞一方，打破了周王室之前以王化为中心的城市布局传统，各地都城的规模和形制与以往有很大突破，“僭越”现象在当时是司空见惯。如齐国临淄城外城周长14公里，其主体宫城周长亦达7公里，规模远远超过了东周都城洛邑。

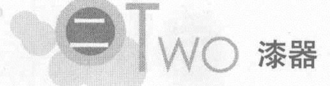
木结构建筑的造型 春秋战国时期的建筑，在兼具实用功效与权威象征的基础上，更加注重装饰美化，追求华丽之风。木结构建筑的重要特点便是斗拱的使用，这种位于柱与梁之间的构件作用有二，一是承上启下，右牵左拉，传递荷载的实用功效，即使遇上地震，亦可“墙倒房不塌”；二是其构造精巧，向外出挑，将最外层的桁檀向外延伸出一定距离，达到翼角飞翘的装饰效果。

人们对装饰效果的注重给瓦当以用武之地，其很快便成为了当时重要的建筑装饰。瓦当形状以圆形和半圆形为主，动物、人物以及几何图案的各式纹饰由模子制成，便于大批量生产，以获得整齐美观的效果。出土于陕西凤翔的秦国瓦当，以动物图案居多，奔鹿、双獾以及夔凤各以生动的姿态翩然跃于瓦上。

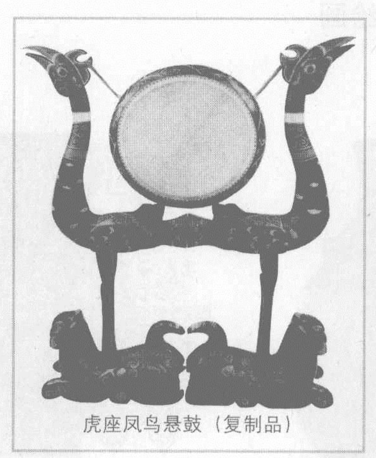
华丽之风的体现除了对细节装饰的关注外，建筑形制也是不可或缺的环节。春秋战国时期，上层阶级皆以高台建筑为荣。各国诸雄为炫耀其雄霸一方的实力，便纷纷在台榭陂池上大做文章。如河北易县的燕下都赫赫有名的老姆台今残高仍有8米，面积达1200平方米，由此可想象当年此台是何等的风光无限。



战国装饰纹样



二 Two 漆器



虎座凤鸟悬鼓（复制品）



战国晚期漆奁

作为世界上最早发现并使用天然漆的国家，我国在距今七千年的河姆渡遗址中就已经发现了木胎漆碗。由于具有色彩鲜明、实用轻便、防潮防腐的特点，漆器开始渐渐取代青铜器成为日常用品。随着社会需求的不断扩大，至春秋战国时期，漆器的使用范围不断扩展，其制作工艺也不断精进。

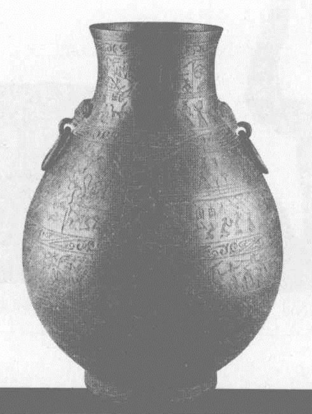
春秋时期的漆器彩绘花纹一般是以有光的加油精制漆为颜料在研光的脱水精制漆髹成的漆面上描绘，其色彩以红黑为主，装饰纹样基本沿袭青铜器纹饰处理方法，图案极具动感。

进入战国时期，漆器工艺进一步发展：胎体用木料、竹料、皮料及夹纻料制成，更加轻巧；运用描绘、镶嵌及刻画等手法制成的装饰纹样，除传统的动物纹外还出现了几何纹、云雾纹以及描绘生活场景的画面，更显生动；借用金属制成的纽耳等饰件的陪衬更具贵气。

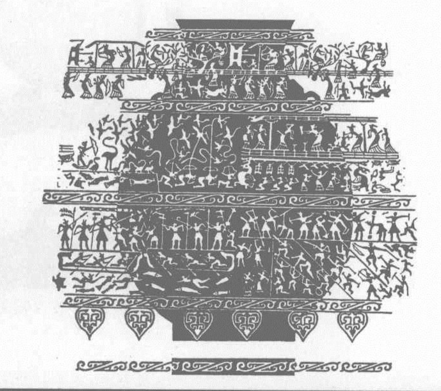
战国时期的楚国漆器无论在造型创作还是制作工艺方面，在当时都首屈一指，在湖北江陵、信阳、湖南长沙等地都出土了大量精美的漆器。在江陵雨台山战国墓出土的虎座凤鸟悬鼓就是一件漆器精品，两凤背向，引颈而立，各踩一虎于爪下，颀长的脖子衬托出凤鸟的优雅华贵，半眯的眼睛刻画出老虎的憨态可掬。



三 THREE 绘画



战国时期青铜嵌错画像壶



战国时期青铜嵌错画像壶上的装饰图案

战国时期的绘画已初步形成中国画特征，用线造型，并且线条的使用已趋于成熟。描画的对象以人物为主，大多是作为各种工艺品装饰纹样出现，亦有部分作品已摆脱装饰的附庸地位，发展成具有独立地位的艺术品。

成都百花潭中学出土的采桑宴乐攻战纹铜壶属战国时期之物，其纹样以剪影的形式镶嵌为三层繁复的纹饰带。第一层饰带于壶体颈部，描画了采桑与狩猎的生活场面，苗条的妇女正提篮采桑，壮硕的猎手欲拉弓射箭，一幅静谧的田园风景画。第二层是水边射鸟与宴乐，一边是形态各异的四猎手：两人箭已射出，一人箭正出鞘，一人待箭欲发，受惊的水鸟纷纷腾飞出水面四处逃散；另一边是大宴宾客：主人捧杯致辞，厅前歌舞升平，厨师忙着在一侧张罗食物，画面乱中有序，真实完整地刻画出生活情景。第三层是水陆攻战，攻城战描画的是一方士兵攀上云梯欲攻下城池，另一方则死守城头拒不放弃；另一边的水战也在紧张地

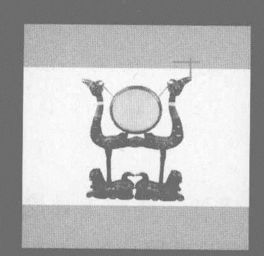


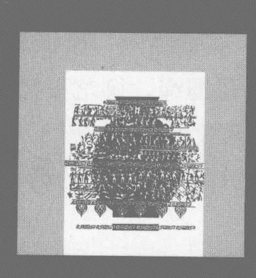
人物御龙帛画

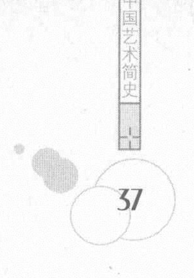
展开，两船相向疾驶，双方士兵短兵相接，厮杀惨烈，还有士兵潜游在水中欲伺机行动，激战的场面搅得水中的鱼儿也惊惶失措。

出土于湖南长沙子弹库楚墓的人物御龙帛画是我国最早的独幅画，是绘画作为独立形态出现的有力见证。该画长37.5厘米，宽28厘米，立轴，以毛笔绘于绢帛上，线条流畅，用笔劲挺。头戴高冠，腰佩长剑，身着长袍的男子潇洒地将船形巨龙踩于足下，紧拉缰绳，御龙飞驰。象征长寿的白鹤立于龙尾，正引颈长鸣，龙下的一尾鲤鱼悠哉地游于水中。据考证此画作为墓主的引魂幡，表现了各吉祥物引领主人升天的情景。









Chapter 四

第四章　秦汉时期

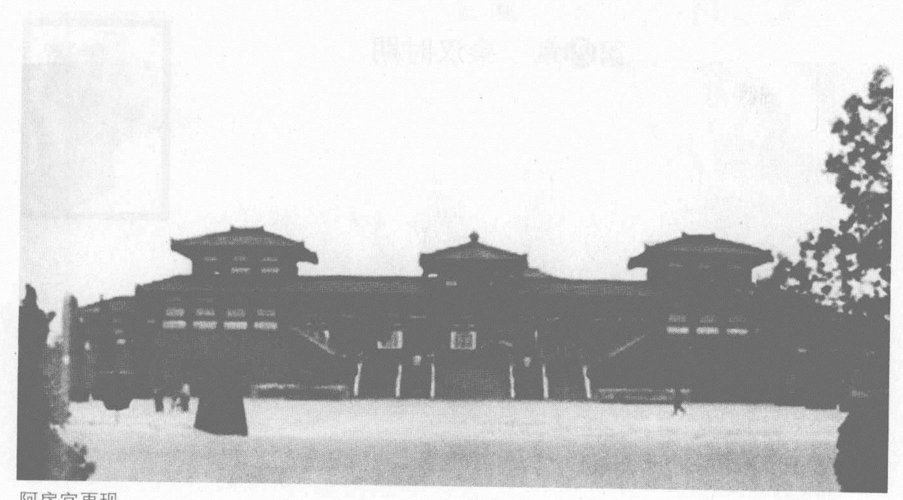


秦汉时期处于中国封建社会的上升阶段，信心十足的统治阶级要求艺术为政治服务，借助各种艺术形式夸耀其权力与财富，鲜明地体现出华贵、宏大兼备实用的时代风貌。

一 ONE 宫殿园林建筑

公元前221年，历史选择了让秦朝完成统一大业，结束了诸侯争霸的乱局。随着中央集权制的建立与巩固，作为皇室象征的宫殿与园林的形制不断扩大，建筑风格也日趋成熟。

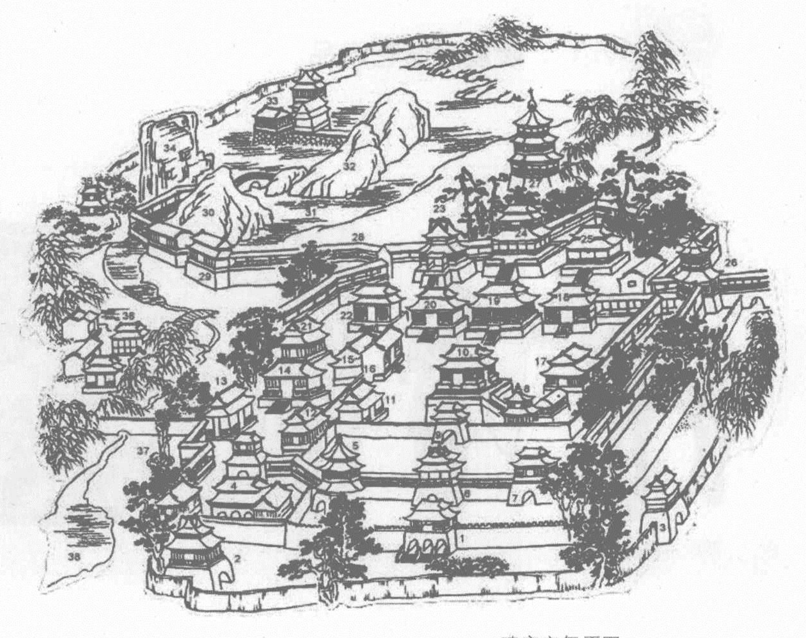
统一过程中，秦始皇每破一国，便仿建原国宫城于秦都，至统一之际，六座营造法式各异的宫殿已巍峨地耸立于咸阳北面高坡。再加之强迁六国12万户贵族豪富于咸阳，足见秦都的规模之巨。城中最大规模的建筑当数渭水南岸的阿房宫，据《史记 · 秦始皇本纪》记载，其“东西



阿房宫再现

五百步，南北五十丈，上可坐万人，下可建五丈旗”，共有宫观270座。相传始皇帝曾在阿房宫前，熔天下兵器铸成着夷狄服装的十二铜人，各重达十二万公斤，以夸耀其统一天下、四夷宾服的伟业。今陕西西安西郊赵家堡遗存的阿房宫前殿的夯土台基，东西宽1200米，南北长450米，高约7～8米，仅凭此残存物便可遥想阿房宫当年的辉煌与壮丽。

汉代建筑在沿袭前代建筑气势恢弘的基础上，进一步突出了奢侈华丽的风格。西汉时期长安城的建制达到极盛，修建于汉高帝时期著名的长乐、未央二宫，仍为中轴对称的建筑群体，分别为太后居所与皇帝朝会场所。



建章宫复原图

雄才大略的汉武帝到了晚年同样摆脱不了秦始皇的长生不老迷梦，大兴土木，向上苍明示其虔诚之心。公元103年他在长安西南修筑了园囿性质的建章宫，极为奢华。汉代宫殿与后世不同，在充分融合自然景观的同时，采用的是大宫套小宫，各占一区的格局。作为离宫的建章宫与办公地的未央宫以城墙的阁道连接。其前殿有脊嵌铜瓦的凤阁与铜制仙人捧露盘的神明台，现尚存的8米高的巨型夯土台基依稀可见当年的风华。南门有门楼三层，北门外有门阙，东门外亦有凤阙，幸运的是凤阙至今尚在。园内养有各种奇葩仙草与珍禽异兽，还建有骀荡宫、奇华殿、驭娑宫和太液池，池中建蓬莱、方丈、瀛洲三岛，宛如人间仙境。

二 TWO 陵墓及其艺术品


秦始皇陵骑兵俑　秦始皇陵兵马俑一号坑

“事死如事生”的礼法观念在秦汉时期逐渐成形，隆丧厚葬的风气开始盛行，具体体现为众多建制成熟的陵墓以及极尽炫耀之能事的各式陪葬艺术品。

秦汉陵墓形式统一，呈十字对称格局：以巨大的覆斗形封土作为主体，给观者以压迫感，以昭示王权威严；双重垣墙围于四周，东西南北四方开门，呼应传统的“天圆地方”概念。墓前通常建有享堂与石阙，墓侧建寝殿，以供墓主生后享用。

秦汉时期的墓葬文化对后世影响最为深远的是那些制作精美的陵墓雕塑，其中最为著名的当数被誉为“世界第八大奇迹”的秦始皇陵兵马俑。出土于20世纪70年代的兵马俑坑作为秦始皇陵的从葬坑，距其东侧约1.5公里，位于陕西临潼西杨柳村南。至今已发掘四个俑坑，总面积为二万五千余平方米，在这战车与骑兵、步卒混编的大型地下军队中，据估算约有武士俑七千余个，战车百余辆，战马百余匹。


马踏匈奴石雕
汉代铜马车

兵马俑与真人真马等高或略高，由泥质灰陶烧制而成，制作工序大都为模塑兼用，头部、四肢与躯干分段制作成粗胎，而后敷以细泥规整，再用贴塑的形式、写实的手法处理眉发与衣纹，入窑后再添加彩绘。制成一件件生灵活现的作品，再按一定的阵势排列，最终组成始皇帝的“威武之师”。

与始皇陵兵马俑写实风格不同，汉代陵墓雕塑趋向于简约抽象，追求整体感觉。其中以陕西兴平霍去病墓前的一组石雕作品最具代表性。骠骑将军霍去病能征善战，六次大胜匈奴，安定北方要塞，深得汉武帝的宠爱。武帝惋惜其英年早逝，特赐陪葬于茂陵一侧。墓前石雕尚存14件，分为人物与动物两大类题材，采用依石造型的手法，将圆雕、浮雕



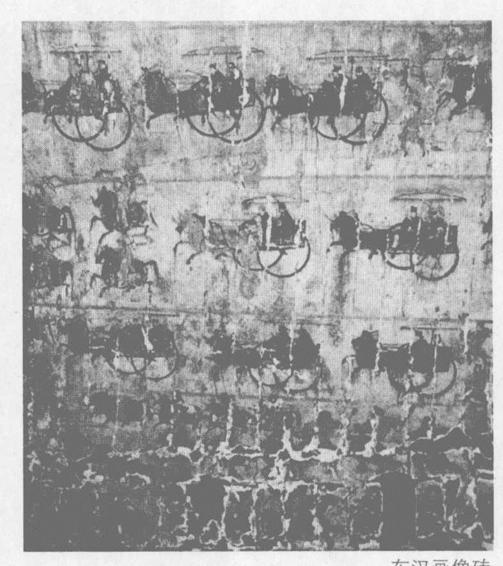
东汉说唱俑

及线刻技法综合运用，刻画出对象特征，强调意象表达。主题雕刻为马踏匈奴，高168厘米，宽190厘米，气宇轩昂的战马以傲立的姿态将敌人踩于蹄下，败者仰面在地颇为狼狈，但弓箭仍紧握手中。雕塑象征性地表现大败匈奴的快意，同时亦警诫人们来敌不会轻易就范，切勿放松警惕。

出土于四川成都郫县的东汉说唱俑可谓是以神带形的写意杰作，说者含颈耸肩，做扭身行走状，左手拿鼓，右手持棍应合，再配之以眯起双眼，咧嘴吐舌的表情，惟妙惟肖地刻画出说唱者手舞足蹈的兴奋劲。头大身短的夸张比例处理突出了说唱者表演时的忘我神态。

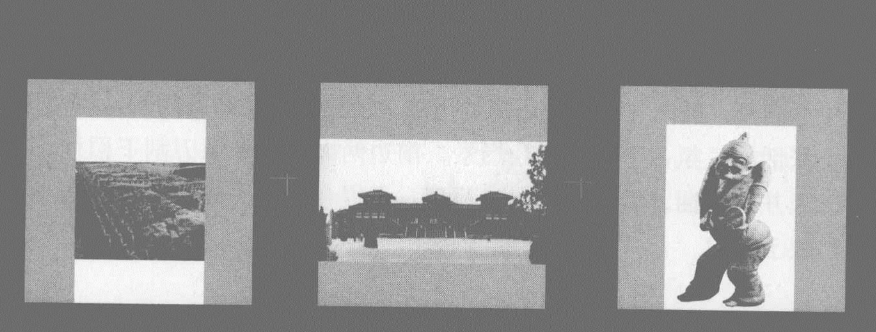
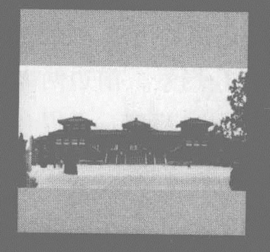
三 THREE 画像砖

画像砖为秦汉时期的一种建筑构件，分为实心砖与空心砖两种，多用于墓室壁画装饰。其图案多由图像印模压印而成，亦有部分用锐器刻画，因而易于将诸多绘画元素融入构图与造型中，带来精美的艺术效果。肇始于战国的画像砖，发展至东汉达到鼎盛，在中原、西南以及江南地区广泛流行，尤其盛行于四川、河南等地。


东汉画像砖

河南洛阳出土的条形空心砖（40×130厘米）用阴线刻制的手法展现了一幅生动的狩猎场景。猎人右膝跪地，扭身回头，拉弓瞄准，蓄势待发；见势不妙的雌雄两鹿仓皇逃命；空中盘旋的苍鹰似乎在为任人鱼肉的梅花鹿哀鸣。

四川出土的画像砖皆为模压而成的薄浮雕式实心砖，其规格小于其他地区（40×40厘米与40×27厘米）。但艺术造诣颇高，完整描画了诸多生活场景，具有浓烈的地方特色。如大邑安仁乡扬子山2号汉墓出土的弋射收获画像砖，分为上下两层画面，上为弋射场景，池塘旁两人正拉弓满月，射向空中四处逃窜的飞鸟，池塘中却是野鸭闲游，鱼翔浅底，一派恬静气氛；下则为收获场景，前边两人正抡着镰刀割下稻秆，中间三人并肩收捆，后边一人肩扛稻穗，手提食罐，一幅清新的田间小景跃然映于眼前。


Chapter 05



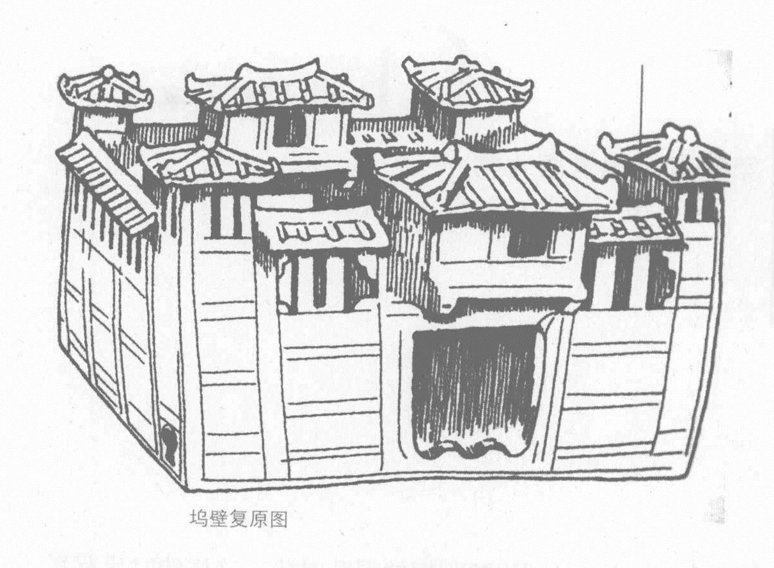
第五章　魏晋南北朝

魏晋南北朝是一个政治分裂强权割据的混乱时代，这样的时代背景为思想界挣脱旧有束缚，接受外来文化洗礼提供了一个很好的契机。自然之风大行其道，佛教艺术绚烂夺目，各种思潮蔚然兴起，又一个百家争鸣的年代悄然来到。

一 ONE 寺庙和园林建筑

汉末以来，政权更迭频繁，旧都城屡废屡兴，新都城相继涌现，经历了一轮又一轮的大兴土木，崭新的城市布局逐渐成形。

以曹魏邺城（今在河北）为代表。这座东西长、南北窄的城市周长约12公里，规模不足称道。然其重要之处在于其布局：宫城与衙署集中于城市北部，南部为居民里，将两大区域规整划分开来的界限则是一贯穿东西城门的大道。这种北宫南市、东西干道的城市布局，为后代都城所吸纳沿用。



坞壁复原图

东晋建康（今南京）的独特之处不在于前承旧制，而是在其城市布局规划中充分利用天然地形，东连钟山，西依丘陵，北接玄武湖，城外的南西两面还有秦淮河环绕，既结合了政治防御的需要，又考虑了闲暇游览的怡情，此番良苦用心，六朝统治者皆钟情于此宝地也是常理中事了。

园林建筑亦有长足发展，依山傍水，凿池种树，人工雕琢融于自然风景之中，充分展现中国传统文化“天人合一”的精神境界。皇家权贵兴建起大量苑囿以凸现其位高权重；自西汉董仲舒首开先河以来，造苑之风亦在士人中兴起，与皇室园林华丽奢靡不同，士人造苑仅为追求一份恬静淡然的雅致。

魏晋南北朝时期，社会的动乱，玄学的兴起，士大夫为逃避现实，或寄情于山水，多在营建私家园林中找到安慰。这一时期不仅治园之风极盛，而且立寺成风。古籍《洛阳伽蓝记》提到洛阳一带有60多座寺庙，寺寺有园林。

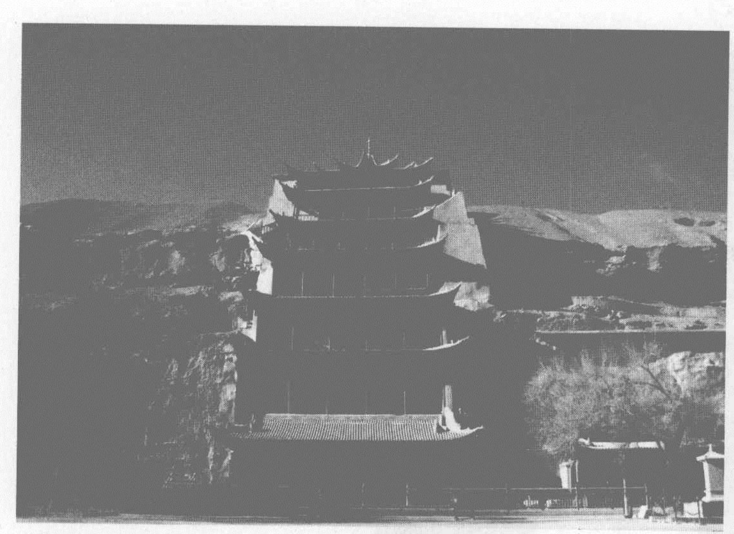


永宁寺佛像　　永宁寺塔基泥塑

寺庙、塔林和石窟建筑　公元1世纪以来，佛教东进序曲展开，而视觉形象是其最有力的宣传工具，随着佛教在中国广泛的传播，佛教艺术得到完善发展。寺庙、塔林和石窟成为极具时代特征的建筑形式，“南朝四百八十寺”，足见至南朝时期佛教建筑已经发展至何等规模。

早期佛寺以方形重阁式木构佛塔位于中央，供信徒膜拜；周围建有仿大型宅第式的僧房讲堂，供僧人修习居住。随着佛教的日益兴盛，佛殿开始出现，各式彩绘塑像安放其中普度众生，芸芸众生来此烧香许愿，发展为塔寺并重的格局。

据《洛阳伽蓝记》称，在北魏时期洛阳四十多所佛寺中，以永宁寺规模最大。寺院平面呈方形，四面开门，围绕佛塔的僧房楼观多达上千余间；位于中心的九层佛塔高九十丈，为常见的方形木结构楼阁法式，塔有四面，每面皆开三门六窗，高耸入云，为当时佛教建筑的杰出代表。可惜该寺在北魏末年被焚之一炬，仅留下三层方形塔基来印证当年的文献记述。



莫高窟南区窟群

洛阳石窟寺的修建始于公元4世纪，5～8世纪为其鼎盛时期，为朝廷赞助及信众自发兴建。石窟多依山而凿，与寺院建筑本为一体。但中国传统建筑大多以木结构为主，易毁于战火与风沙，而石窟凭借着特殊建材经历百年沧桑留存至今，简称做石窟，故而今天仅能见识石窟风采，若想一睹寺院原貌只能到文献中寻觅。

敦煌石窟群包括莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟、东千佛洞肃北五个庙石窟，当中尤以建窟最早、规模最大的莫高窟盛名远播。历经十一朝上千余年开凿而成的莫高窟，至今尚存洞窟492个，彩塑两千余座，壁画四万五千余平方米。早期窟型分为毗诃罗窟和支提窟两种，前者型制简单，正面开一大龛塑像，左右两边开凿小窟供僧人修行；后者略为复杂，平面呈长方形，分前室与正室，前室有人字屋顶，正室中心塔柱四面开龛塑像。

令后世印象最为深刻的是莫高窟中那一幅幅美轮美奂的壁画。早期壁画形式较为随意粗犷，后期则构图较为严谨，飞天伎乐与佛教故事成

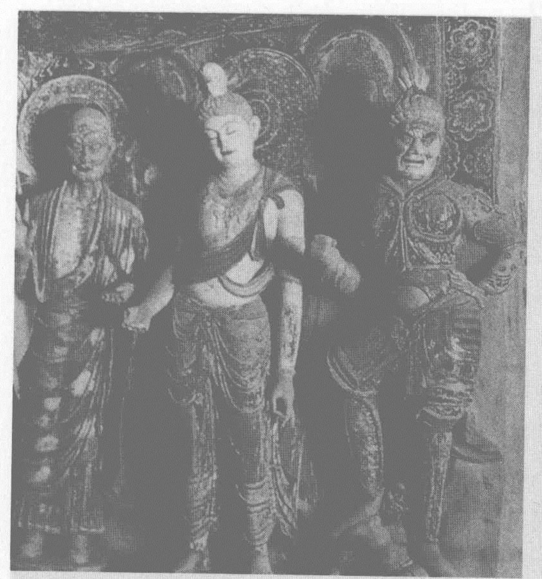
为主要题材。第254窟中北魏时期的萨埵那太子本生壁画描述了一则劝人舍己救人的本生故事。此画在构图上匠心独运，分为几个连续场面，以连环画的形式由上至下再回转至中心将整个故事衔接在一起：佛的前身萨埵那太子跟随兄长进山打猎，途中看到带着七只小虎的母虎，一家子早已饿得奄奄一息，萨埵那主动舍身救虎，悲痛不已的家人为其修塔纪念。在一片悲壮气氛中，佛法大义得到弘扬。

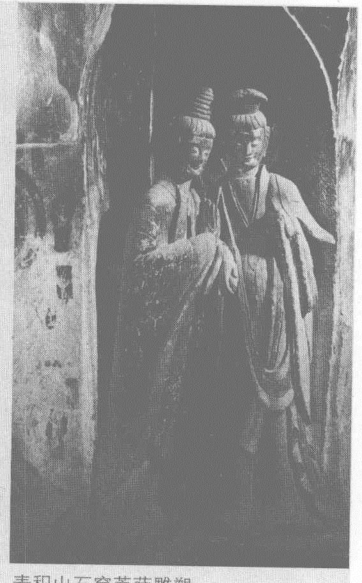


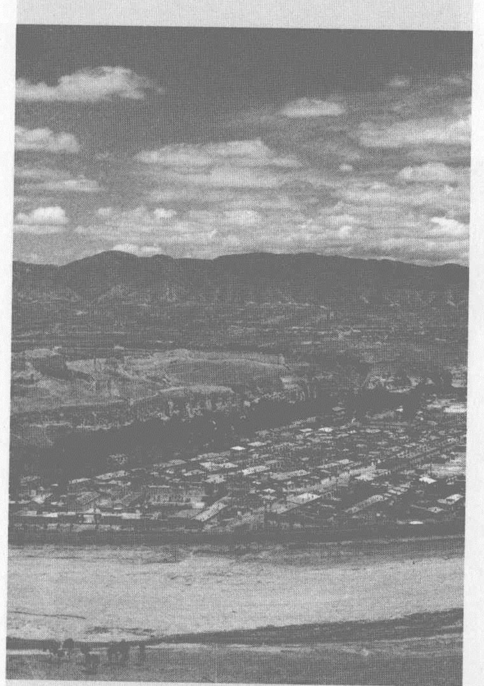
莫高窟第275窟交脚弥勒像



莫高窟第275窟南壁布局

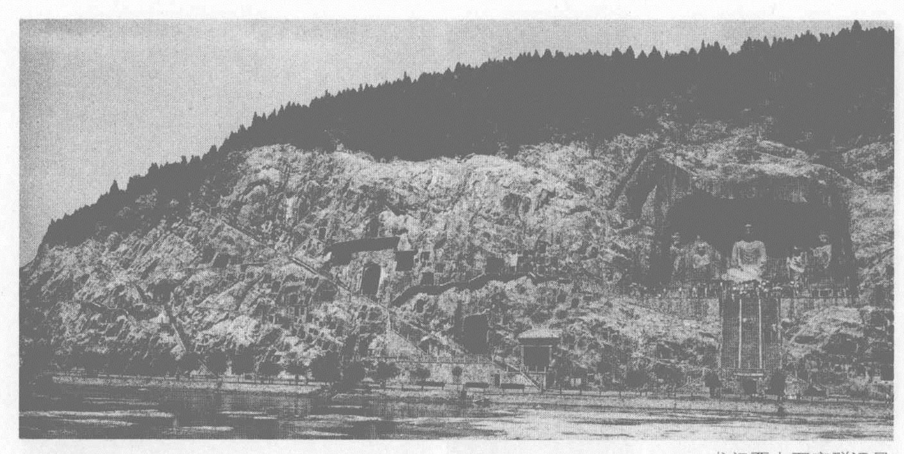

佛教雕塑


麦积山石窟菩萨雕塑


云冈石窟中西部窟群远眺

在佛教成为北魏的国教之际，云冈石窟开始由皇室直接赞助修建。轰轰烈烈的造像运动自和平元年（460年）开始直至孝文帝迁都洛阳（494年），持续了数十年的时间，期间留下的五万余座造像令后世叹为观止。

作为早期代表的“昙曜五窟”即今云冈第16至20窟，以规模宏大著称于世。开凿于和平元年的五窟造像，五窟平面皆呈马蹄形，进深不大，以突显主尊形象的高大雄伟。其主尊以太祖拓跋珪、太宗拓跋嗣、世祖拓跋焘、高宗拓跋浚、高祖元宏为原型，迎合了当时流行的“皇帝即是当今如来”的皇权神化论。

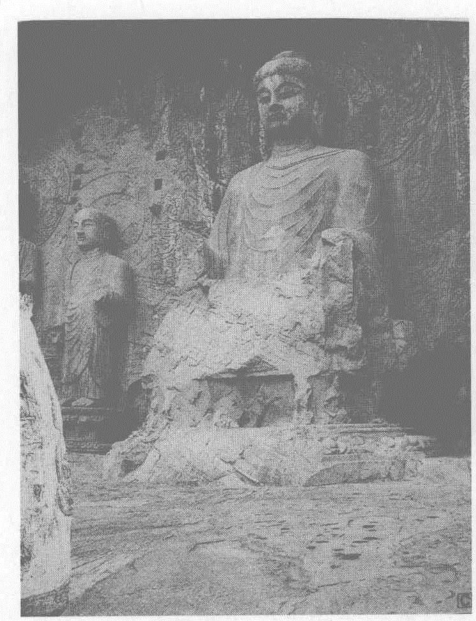

龙门西山石窟群远景

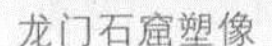
中期造像不再以给皇室祈福为目的，主要为信徒塑造膜拜与礼观对象。窟形也由前期的马蹄形演变为方形殿堂式和塔庙式两种布局，为宣扬丰富的佛教题材提供了足够的空间。同时不再以单一的大型神佛为刻画对象，出现了供养人、苦修者、护法等雕塑形象，规制也有所缩小，雕琢技法细致入微，注重于刻画塑像的内心世界。

当时人们对佛教的热情并未受到迁都的影响，都至洛阳后，皇室继续赞助在洛阳开凿了龙门石窟，使虔诚之心得以延续。北魏之后，东魏、西魏、北齐和隋唐历代统治者亦继续造像运动，最终塑造了继云冈之后的又一庞大石窟群，至今尚存洞窟2100多个，塑像十万余座。

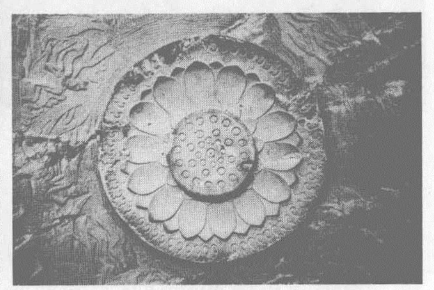
北魏龙门石窟以古阳洞、宾阳洞及莲花洞为代表。古阳洞为龙门石窟群中开凿最早、皇室出资造像最为集中之地，洞中镌刻的各篇造像铭文苍劲有力、个性鲜明，为研究书法史的珍贵资料，著名的“龙门二十品”有十九品皆出自该洞。

宾阳洞有北魏龙门石窟中规模最为宏大、布局最为统一的雕塑壁画。该洞分为南、北、中三洞，因工程浩大，前两洞的修建至唐代才完成，北魏完工的仅中洞而已。随着北魏汉化改革的推进，佛教庙堂的仪范渗入至石窟造像中。中洞进深11米，宽11.1米，高9.3米，着厚重冕服的




龙门石窟塑像


龙门莲花洞窟顶飞天


龙门莲花洞窟顶莲花

释迦牟尼坐于中心，面目慈祥；两侧分别站立一弟子一菩萨，虔诚和善；坐佛前两头石狮，昂首而立；洞口两侧各立一金刚力士，怒目而视。穹形窟顶中央雕有重瓣莲花，四周围绕飞天伎人；前壁浮雕由上至下共为四层：维摩文殊、须达拏太子及萨埵那太子本生、帝后供养、十神王；地面为莲花图案的走道。一切布局皆以主尊为主题铺开，充分显示出佛教石窟艺术已至成熟境界。

莲花洞在北魏晚期时开凿，主体造像仍为立于莲座之上的主尊及身旁的弟子与胁侍菩萨。但洞内最精彩之处不在主尊，却是窟顶的莲花藻井，一圈忍冬图案为莲花基座，中心莲蓬微微凸起，双层莲瓣优雅怒放，逼真之余仍具装饰效果，充分展现出精湛的雕刻技巧，该洞以莲花为名可谓是名副其实。

二 TWO 陶瓷美术的发展

瓷器早在殷商时代就已出现，进入魏晋以来，烧制技术进一步发展。尤其是青瓷的烧造技术日益成熟，逐渐成为日常生活的主要用品。河北景县封氏墓出土的青瓷莲花尊，胎质致密，釉色盈润，通体以莲花为造型，器盖用莲瓣作雕饰，器身亦用多重仰、俯莲瓣作表面堆雕。莲花为佛国净土的象征，在佛界中被尊为“圣物”，以莲花为造型的瓷器在当时极为盛行，足见佛教的影响之巨。

白瓷的烧制成功可谓这一时期瓷器领域的又一重要成就。细薄而滋润的釉层通体呈乳白色，因此得名白瓷。其与青瓷制作工艺类似，不同之处仅在于原料中含铁量的差异，故呈现出不同釉色。自南北朝始，瓷器便发展为青瓷与白瓷两大系统。随着白瓷制作工艺的日益精进，开始出现釉上挂彩的技术，反映出单色釉至彩色釉的过渡趋势，为之后唐三彩的制作奠定了基础。



晋兽壶

晋陶瓷烛台

晋桌上摆器



三 THREE 绘画



28宿图－张僧繇

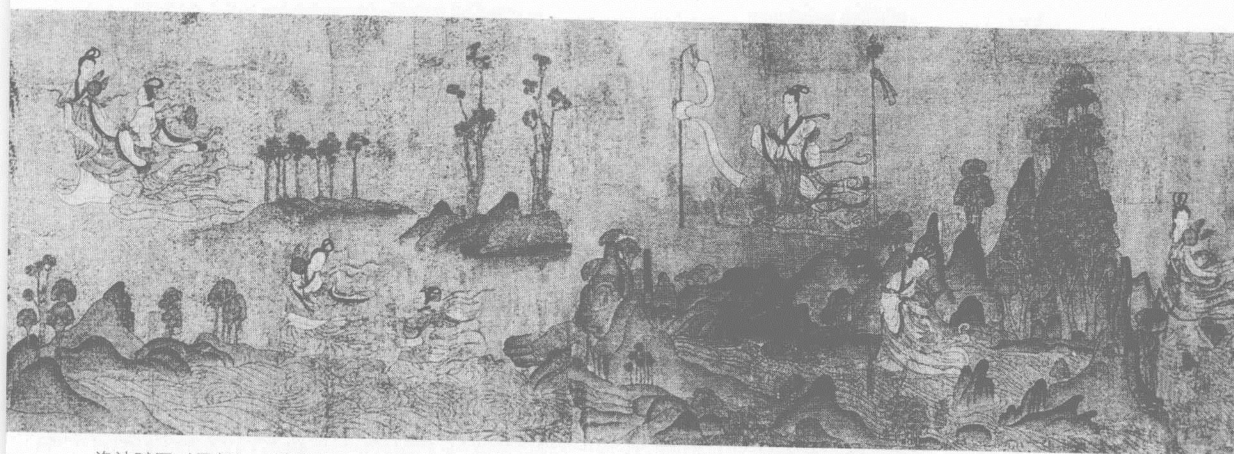
魏晋南北朝时期的绘画，一方面继续承担起前代“成教化，助人伦”的社会功用，另一方面，文人士大夫开始步入画坛，对人物肖像细致入微的刻画成为该时期绘画领域的重要特色。同时，文人画家的出现，在很大程度上拓宽了绘画的表现领域，山水画与花鸟画这中国画的两大传统画种也随之应运而生。专业画论的问世也迎合了绘画开始逐渐独立成为重要艺术门类的时代趋势。

魏晋南北朝时期最具代表的画家非顾恺之（345−407年）莫属，时人以“才绝、画绝、痴绝”来形容他的举世无双，其中绘画成就最为突出。其画作紧劲连绵，笔迹周密，开创“密体”一派；运用均匀细腻的线条塑造人物形象，犹如“春蚕吐丝”，将战国以来的“高古游丝描”发展到极致。顾恺之的出现标志着中国绘画就此脱离汉代绘画的稚嫩时代进入成熟阶段。

与前代绘画重动态刻画不同，顾恺之的人物画将神情传达作为艺术追求目标，尤其是对眼神的描绘可谓到了出神入化的地步。东晋兴宁年间（363－365年），南京修建瓦官寺，囊中羞涩的顾恺之认捐了百万钱，时人皆以为戏言。结果顾恺之花一月之工在寺中一墙绘制一摩诘像，点睛之际，顾要求第一日前来观看者需施舍十万，第二日前来者需五万，两日过后则自行随意。开光当日，那摩诘像竟“光照一寺”，沐浴佛光的众观者纷纷解囊，“俄而得百万”。



女史箴图（局部　唐摹本）－顾恺之


洛神赋图（局部）－顾恺之

《洛神赋图》为顾恺之杰出代表作之一，用连环画的长卷形式展现了曹魏诗人曹植《洛神赋》中的哀伤情思。值得一提的是，画中人物的感情不是依循通常的面部表情来展现，而是通过人物之间的相互关系来隐晦显露，充分体现了顾所倡导的“悟对通神”绘画理念。此外，画中作为衬景的自然景致描画可视作山水画的雏形。

宗炳（375－443年）所著的《画山水序》为中国第一篇山水画理论文章，文中谈及山水画有“畅神”之功，可净化心灵，为仁智之乐；进行创作时应强调“神思”，着眼于想象，以营造意境为上；同时文中还论述了如何在有限的空间里画出广阔的山水景物：“今张绢素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内，竖画三寸，当千仞之高，横墨数尺，体百里之迥。”首次提出了初步的透视原则，促进山水画向纵深方向发展。



南齐谢赫的《画品》(《古画品录》)则是一部较为系统完整的绘画理论专著，于后世影响最为深远的是“六法论”。六法分别是指：气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋彩、经营位置、传移摹写。气韵生动为首要，将展现个人精神面貌视为最高艺术追求；骨法用笔是指下笔有力以反映人物外部特征；应物象形指以物象的自然特征为应照对象；随类赋彩指依据对象特征施以色彩；经营位置指画面布局恰当，此为绘画成功与否之关键；传移摹写指绘画临摹。“六法论”后来逐渐发展成为一千五百年来品评绘画的最高准则。而随着《画品》一书的问世，艺术批评作为一新门类就此诞生。

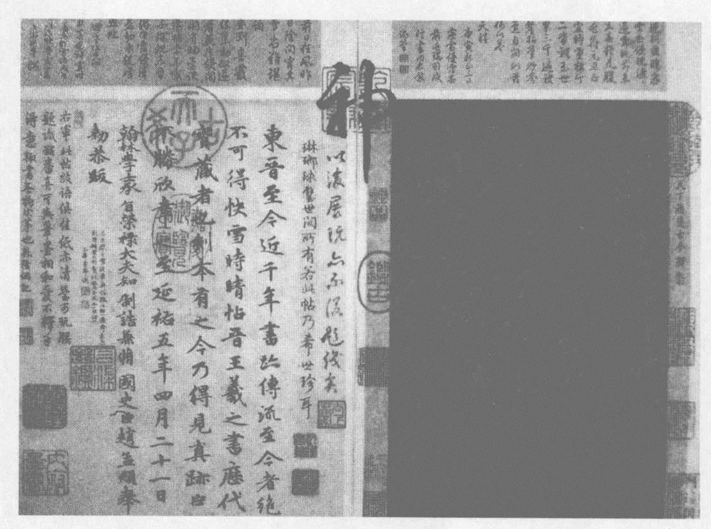
四 FOUR 书法

兰亭序－王羲之

“晋”为中国书法史上最受人称道的年代，期间各种书体均已出现，先秦的实用之风已为摒弃，书法成为展现个人魅力的理想载体，各式书法风格在这个年代熠熠生辉。魏钟繇被后世誉为“楷书之祖”，代表作《宣和书谱》被奉为“正书之祖”；卫瓘与索靖的章草颇具新意；陆机的《平复帖》体现今草书意趣。

两晋书法史上集大成者当属王羲之父子。王羲之变章草为今草，创造出自然连贯的新书体；变革楷书，摆脱隶书影响趋于成熟，开启了唐代草、行、楷一代新风，后世奉其为“书圣”。

东晋永和九年（353年），王羲之与友人于会稽山阴兰亭行“修禊”盛会，《兰亭序》为此次雅集序文，无论文思还是书艺皆为一时之妙，体现出晋人风骨。该文为行草书代表作，用笔顿挫分明，神融笔畅，疏密相间，笔断意连，变化多端，可谓“一行众象，万字皆别”，通篇20



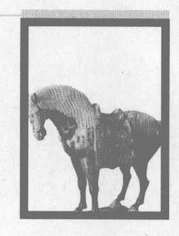
王羲之书法

个“之”字各具形态，无一相同。这篇千古佳作后为李世民辗转寻获，可惜的是，这位帝王想永世占据绝世墨宝，死前嘱咐后人将《兰亭序》陪葬于昭陵，自此真迹永绝于人间。所幸《兰亭序》没入昭陵前曾有冯承素、虞世南、褚遂良等人的摹本，中以“神龙本”最佳；另还有诸多石刻拓本，中以“定武本”最精。今人只能于这些流传于人间的摹、拓本中一窥其面目。

王羲之第七子王献之自幼采各家之长，兼精诸体，尤以行、草著称于世。行草书《鸭头丸》帖共两行十五字，行笔飘逸，婉转自然，枯湿交替，圆润流畅。通篇一气旋折，将小王散朗多姿的风格体现得淋漓尽致。王氏父子分别代表了古质与新妍两大不同书风，但同时亦代表了个性化的视觉艺术开始迈入全新时代。



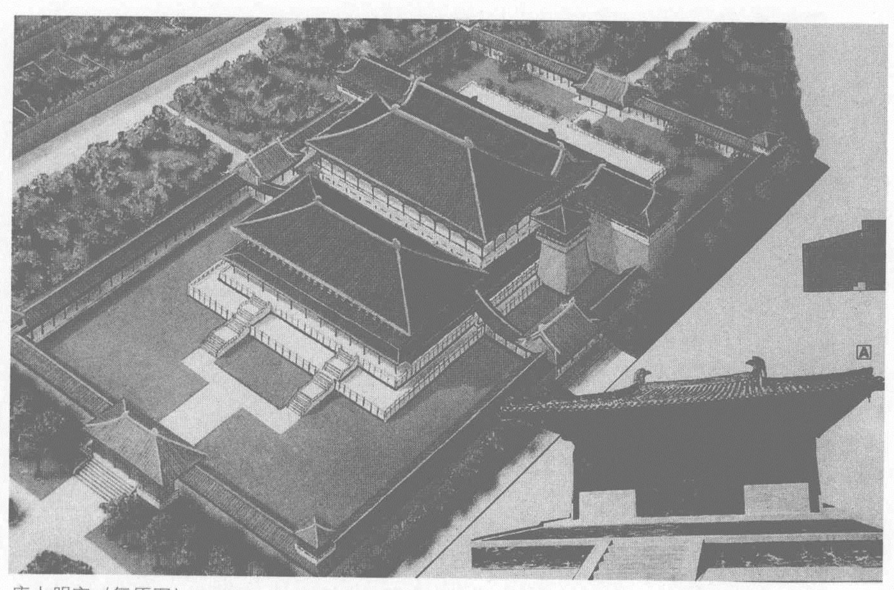
Chapter 6 第六章 隋唐时期



告别了三百多年的混乱与分裂，隋唐相继建立起统一王朝，盛世气象随之沓来。频繁的中外经济文化交流及皇室的热情赞助，此时的中国艺术闪耀着夺目的光芒，达到了辉煌的境地。艺术开始逐渐从政治与宗教的教化工具中分离出来，独立为愉悦感官的艺术欣赏品，满足于观者的视觉享受。

一 ONE 城市、建筑和陵墓

作为那个时代世界文明中心之一，隋唐两朝的都城长安在秦汉旧城基础上加以扩建，至唐时已经发展成为东西宽9721米，南北长8651米，面积达83平方公里的大型国际性大都会。长安城布局仍承前制，采用规整对称的全封闭式设计，建有宫城、皇城、外郭三大部分。宫城由太极宫、东宫及掖庭宫组成，位于南北中轴线北端，为城中之城，是皇室办公、居住之所；皇城建于宫城南面，为官府所在；厚度为9至12米的土墙组成外郭城垣。



唐大明宫（复原图）

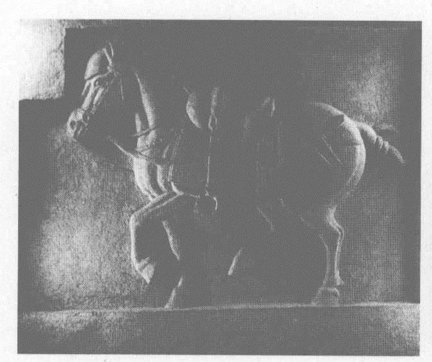
与汉长安城“宫室与百姓杂居”不同，唐长安城将皇城与宫城集中在全城北部中心，在皇城以南的其余地带建有方正相交的棋盘形街道分割坊里， 一派“十里长街市连井”的繁荣景象。以朱雀大街为界，两边各半，共110坊，作为百姓生活居住之处，形成了北宫南市的城市格局，为大唐兴盛的重要文化景观之一。

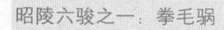
长安城内宫殿建筑极其华丽，其中尤以建于贞观八年（634年）的大明宫为最。该宫殿位于长安外龙首原上，大朝含元殿、日朝宣政殿、常朝紫宸殿沿中轴线南北分布。含元殿为正殿，宽11间，为门形平面建筑群，皇权至上的意识贯穿整个布局：75米长的龙尾道在前开路，左右两侧翔鸾、栖凤两阁于旁护驾。此外，三组宫殿两侧还修有对称的楼阁殿宇若干，以衬托主殿的大气磅礴。宫北为园林区，掘有太液池，池中置蓬莱山，供帝王后妃嬉戏游玩。

隋统一中国后，隋文帝在大兴城建造了大兴苑，隋阳帝后来在东都洛阳建造了西苑。西苑方圆百里，人工湖中仿汉代皇家园林筑有蓬莱、方丈、瀛洲三岛。唐长安宫殿外建有御苑三处，城东还有芙蓉园，城外有禁苑。这些园林占地广阔，或临自然水系，或开凿湖泊，旁有楼、台、亭、阁，广植花卉树木。北宋的园林集中在东京汴梁和西京洛阳两地。著名的皇家苑囿有金明池、艮岳和琼林苑。金明池有明显的中轴线，布局规整。艮岳设计巧妙，山水环抱，园内有大量从江南运来的山石、名花。李格非的《洛阳名园记》记载西京洛阳有名园24个。洛阳的花圃园林众多，因而有“花城”之称。

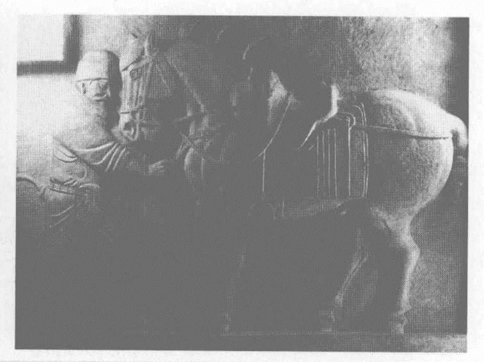
伴随着经济的繁荣与政治的稳定，悠闲自得之风弥漫着整个社会，私人花园开始增多，园林建筑兴盛起来。与前朝歌功颂德、拜佛求天不同，隋唐时代的园林建筑不拘泥于形式与规模，也不追求华丽精致、气势恢弘，只求怡情养性、洗练性灵。如宋之问的蓝田别业、王维的辋川别业、白居易的庐山草堂，皆简洁别致，以亲近自然陶冶情趣为鹄的。

选太湖石堆砌假山为隋唐时期园林建筑的一大特色，假山的形制依据个人喜好来塑造，或圆润秀丽，或尖锐挺拔，或如凤如虬，或如鬼如兽，三山五岳似在其中，人工雕砌与自然创造融为一体，大自然的千变万化在这小小园林中一一展现。





昭陵六骏之一：拳毛騧



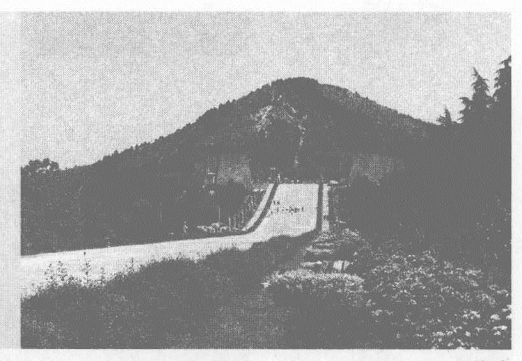
昭陵六骏之一：飒露紫

唐代陵墓大多利用地形，依山为陵，基本承袭汉制：封土平面呈方形，下大上小，状如覆斗。陵墓规制巨大，布局严谨：雄伟的墓冢前立灵亭、献殿和东西二阁，周边筑起方城，方城四角建角楼，四面立东（青龙）、西（白虎）、南（朱雀）、北（玄武）四门，其中朱雀门外修有长达数里的神道，按不等距离于神道上安置三对土阙，象征三重宫门，神道两侧陈列有石人石马石华表，将整个陵墓衬托得更加肃穆、神秘、威严。

唐朝皇室陵墓大多分布在当时政治中心长安北面诸县，皇帝陵墓在长安附近有18座，俗称"唐十八陵"，其中以昭陵与乾陵为陵墓艺术的杰出代表。

唐太宗在世时依九嵕山修建昭陵，由阎立德主持，画家阎立本也参与了其中设计。陵区周长六十公里，占地约三万多亩，山前有献殿、朱雀门，东西有青龙门和白虎门，后有陵寝、北阙及玄武门。此外还有诸王、公主、嫔妃、功臣的陪葬墓达167座，其规模之巨为史上仅有。

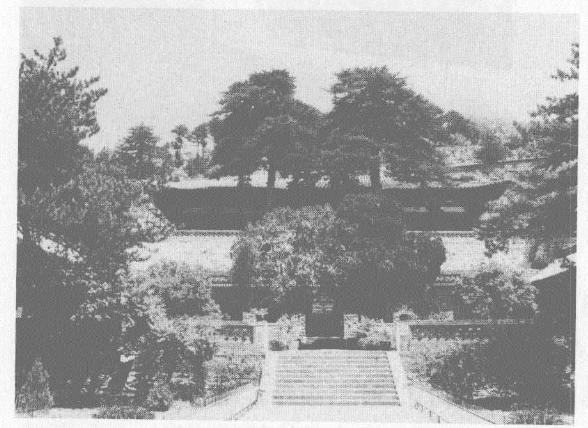
置于昭陵北阙的六骏浮雕完整地展现了唐代雕刻艺术的最高成就。贞观十年（636年），李世民命匠师将在开国战争中乘骑过的六匹骏马制


乾陵

成石屏式浮雕，并亲自撰词，欧阳询书写，嵌于北阙下，史称“昭陵六骏”。六骏原来次序为：东侧为飒露紫、拳毛䯄、白蹄乌；西侧为特勒骠、青骓、什伐赤，分别呈侍立、徐行、奔驰等姿态，立体感极强。其中飒露紫刻画了战马为矢所中，勇士丘行恭为其拔箭的情形。丘行恭镇定沉着，做拔箭前屏息停滞状，战马肩颈高耸，身体后倾，强忍剧痛温驯地配合，生动地展现了主从间的密切关系。可惜此浮雕连同拳毛䯄一并于1914年被盗卖出国，国人只得于美国宾夕法尼亚大学博物馆去一睹其风姿。

乾陵为唐高宗李治与武则天的合葬墓，尽管其内外两重城的宏伟建筑早已塌毁，但保存完整设计精美的神道石刻至今仍具珍贵的艺术价值。陵前石刻至南朝已初成规制：石兽于前，石柱其后，石碑殿后，六件石刻呈对称布局。至唐乾陵始以石人石马列于神道两侧：方城四门外均有石狮一对，玄武门另有石马一对，朱雀门另石人一对。神道自南而北有：华表一对，翼马1对，朱雀一对，石马五对（各有奚官一人）、石臣十对，外族酋长六十。气势雄伟的神道仪仗自此形成定制，此后的十六座唐陵纷纷仿效，陵前石刻艺术渐渐发展至佳境。

二 TWO 寺庙和石窟雕塑



五台山佛光寺

隋唐时期为宗教艺术的全盛时代，佛寺建筑遍布全国，据时人统计，多达四千余所。但因中国古代建筑的基本形式皆为框架式木结构，经历上千年的沧桑岁月与无数次的战火兵燹，绝大多数建筑已经毁坏无存。20世纪初几位日本学者，甚至公开宣称，“要看唐制木构建筑，只有到大日本帝国的奈良或京都去开开眼界。”这一狂妄臆断终于在七七事变前夕被梁思成、林徽因夫妇所推翻。山西五台山佛光寺的发现证实了这对建筑学家所持的“国内殿宇必有唐构”的信念。

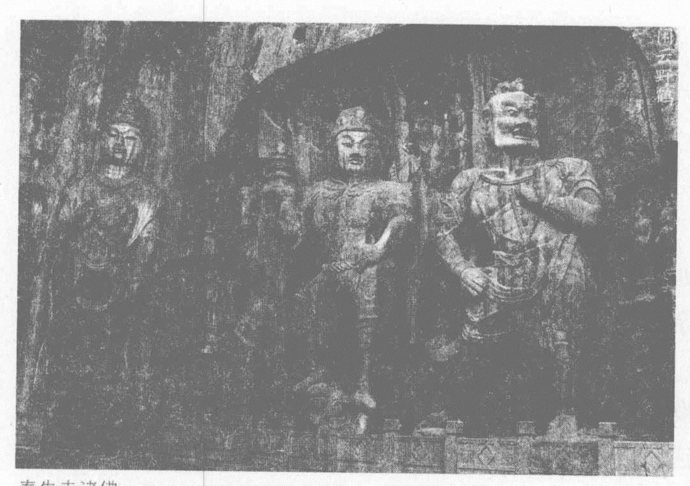
这座千年古刹建于唐大中十一年（857年），高踞山腰，后世翻修较少，较好地保存了原貌。此殿“斗拱雄大，出檐深远”（梁思成语），为典型的唐代建筑。殿内外柱上有宏大的斗拱承托上部梁架和平缓起翘的屋檐。殿前基址较高，为梯田式，有片石砌筑，其上筑以台基。正殿向

面阔七间，进深四间，单檐四阿顶形制。殿内建一偌大佛坛，正中置有三座主佛，二十余尊侍者、力神环而立之，犹如一众仙之林。此殿雄浑壮丽，稳健巍峨，为现存唐代木结构建筑的代表。

隋唐为佛教发展的鼎盛时期，尽管唐朝统治者因与道教创始人李耳同姓，特别推崇道教，然而佛教在当时宗教信仰领域中的支柱性地位也未曾撼动。随着社会生活日益安定与富足，痛苦与呻吟渐为乐观与希望所代替，人们对宗教的狂热崇拜也渐化为对美好生活的愿景，因而佛教形象的世俗化成为隋唐石窟的重要特色。隋唐石窟遍布全国，其中以甘肃、河南、四川等地最具代表性。

隋唐时期是莫高窟艺术的鼎盛时期，敦煌莫高窟现存492窟，其中隋窟70，唐窟238，占近五分之三强。隋与初唐时期的石窟多承袭北朝末的“支提窟”形制：中央立四方龛柱，柱前及左右各凿一佛龛；后期石窟则发展成新殿堂式：多数呈方形覆斗状顶，后壁凿出佛龛，所有佛像集中置于龛中，犹如一小殿堂，故而得名。

莫高窟彩塑技艺至唐朝发展至高峰，浓厚的生活气息，丰富的动作表情，将艺术美与现实美成功地结合在一起。塑像组群通常为一主佛、二罗汉、二菩萨、二供养天、二天王、二力士，还有被踩在天王脚下的小鬼。主佛为组群核心，多体态丰腴，面慈目祥；罗汉有二：因规制较少，故形象多变，个性更为鲜明，老者迦叶或豁达博识或持重老成，少者阿难或神气通达或天真聪颖；菩萨多以少女形象出现，头梳高髻，袒胸露臂，虽妩媚艳丽，却高高在上，不容亵渎；孔武有力的天王与不怒而威的力士展现出一种强力之美。



奉先寺诸佛

龙门石窟的造像热潮随着北魏王朝政治中心的南移而沉寂一时，至唐代又再次活跃，总数为2100个洞窟中，唐朝窟龛就占了三分之二，形成了龙门石窟的第二次开凿高潮。其中以潜溪寺、万佛洞、看经寺、奉先寺几个大窟为代表。

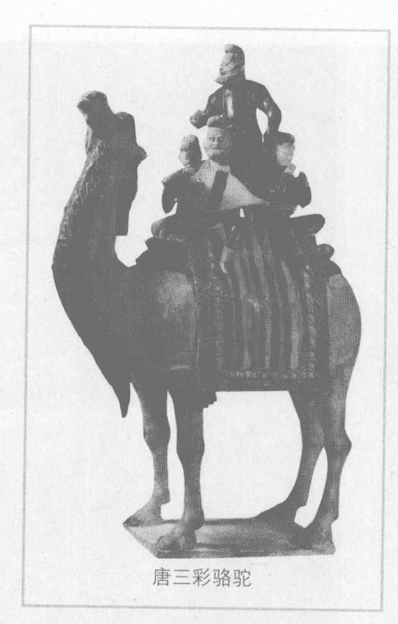
位于龙门西山南山腰的奉先寺始建于咸亨三年（672年），所传唐高宗为唐太宗追福所修，为龙门中规模最大、设计最严密的露天大窟，是唐代石雕艺术的代表。佛龛东西深约38.7米，南北宽33.5米，本尊为卢舍那佛像，高约17.14米，坐于双重莲瓣形的须弥座上，双唇微抿，似笑非笑，神圣而慈祥，可亲又不可近，既有女性温柔特征，又有男性雄健气势，将人性与佛性完美地结合在一起。本尊左右依次为迦叶（已毁）、阿难、二菩萨及天王力士。阿难通高10米，立于仰覆莲座上，外形朴实，五官清秀，神态恭敬；二菩萨身高13米，左者立于八角形方座之上，装



安岳卧佛

扮精美，体态婀娜，右者立于仰覆莲座之上，服饰类似，动作略带刚劲之美；天王力士通高10米，天王左手叉腰，右手托塔，表情威严，力士两目圆睁，阔嘴微张，肌肉暴凸，令人生畏。

由于道教在四川一带有着广泛的影响，因此该地的造像大都是佛、道杂糅，特色鲜明。四川安岳的卧佛院造像1600余尊，最大的卧佛长达23米，为释迦牟尼涅槃像，是唐德宗贞元年间遗物。此像呈头东脚西横卧状，两手平伸，双目合闭，神态安详；20余尊弟子、菩萨表情各异，环绕本尊呈众星拱月之势。该地还有一处玄妙观有造像1293尊，以道教内容为主体进行雕塑，就全国而言此类造像委实不多，值得重视。



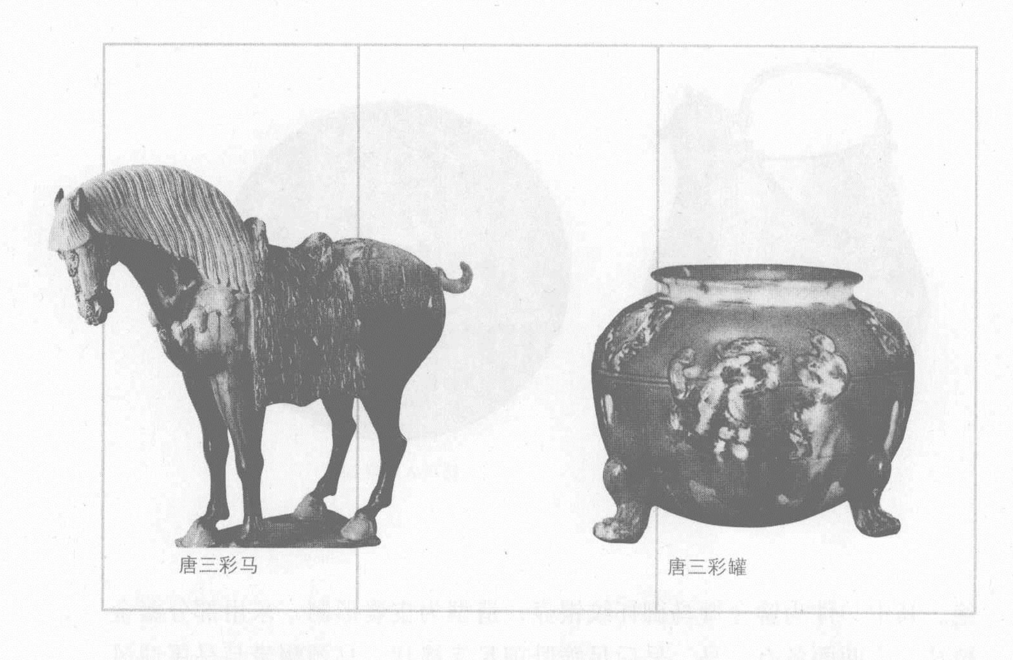
唐三彩骆驼

三 THREE 陶瓷、金属、丝织工艺

盛世所带来的安定与兴旺给手工业的发展创造了有利的发展空间，各式手工业作坊林立街头巷尾，生产规模不断扩大，技术质量不断提高，陶瓷、金属以及丝织工艺至唐出现飞速发展的繁荣景象。

隋代尽管享国不长，但依据现今出土广泛的隋代瓷器来看，青瓷为生产的主流，其生产仍对唐陶的发展累积了一定的技术条件。如在制陶工艺方面，更全面地掌握了釉料中铁元素的性能，大量地采用白色护胎釉等等。

唐代瓷器以青瓷、白瓷以及三彩瓷成就最高，其中成就最卓著者当首推唐三彩。唐三彩是唐代铅釉器的总称，是一种低温挂釉陶器，以白色黏土作胎，先入窟以100℃烧成陶坯，再用多种矿物元素作为着色剂进行上彩，最后再以90℃烧制即成。由于工匠基本熟练地掌握了金属釉的呈色规律，所制成的唐三彩色泽艳丽，绚彩夺目，不仅深受国内达官贵人的青睐，还远销至东南亚甚至欧洲等地，驰名中外。

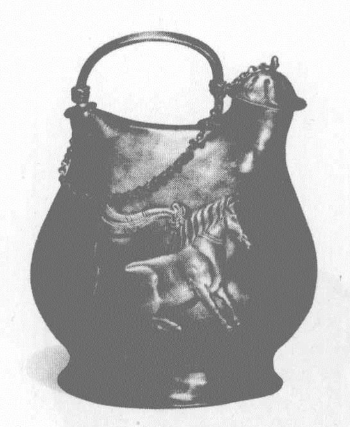

唐三彩马

唐三彩罐

青瓷在唐代有了长足的发展，出产青瓷的窑址较多，如浙江的越窑、江西的洪州窑、广东的潮安窑以及四川的青羊宫窑等，自此，瓷器开始以窑口所在地为名。其中以越州出产的瓷器属青瓷中成就最高者。越窑青瓷在五代时被称做“秘色瓷”，色泽盈润呈半透明状，胎骨细密，叩之清脆有声。

白瓷生产主要集中在河北、山西、河南等北方诸地，与青瓷生产集中于南方各省形成对比，故而形成了唐代制瓷业的一大特点，即通常所称的“南青北白”。与越州青瓷地位相当的当数河北内丘县的邢窑白瓷了，其胎体细薄，釉色白净，器形精致，受时人喜爱，唐代中期“天下无贵贱通用之”。

经济的发达给奢侈用品的出现与发展带来了先机，在富贵人家争奇斗富的狂风中，金银器的制作在这样的昌盛年代里特别受到重视。迄今出土的唐代金银器达上千余件，其中1970年10月西安南郊出土的唐代窑藏中的金银器达250件，据推断为邠王府遗物，大多制作精美，技艺卓



舞马衔杯纹银壶



花鸟人物螺钿镜

绝。其中一件为鎏金舞马御杯纹银壶，造型为皮囊形制，采用部分鎏金技法，壶两面各有一马，呈后足跪卧前足支撑状，马颈飘带与马尾迎风飘荡，再现宫廷舞马优雅身姿，金色马身与银色壶体交相辉映，显得格外富丽堂皇。

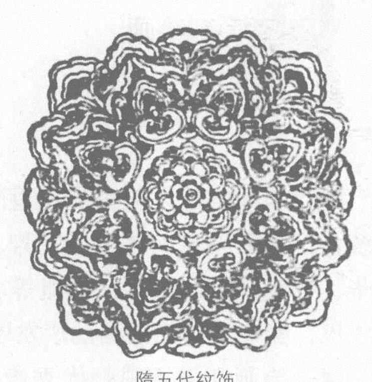
此外，铜器的铸造乃是当时金属工艺制作的重要组成部分之一。铜镜的制作不论造型、题材还是纹样，都一改前朝拘谨呆板之风，趋向于活泼明快。洛阳出土的花鸟人物螺钿镜是一件精美绝伦的工艺镜，呈圆形，起样及制作均十分精细，皓月当空，怒放的花树下两位逸士席地而坐，一人弹拨，一人端坐执杯，莲花、舞鹤、鸾鸟环绕其间，烘托出一派祥和恬静的田园气氛。

陕西富县文化馆所藏的贞观三年铜钟，为现存最早的唐钟。此钟呈青绿色，通高1.56米，钟口周长4米，重达3000余斤。钟表纹饰分为三层，下层为壮硕矫健的青龙与白虎；中层为分别做振翅、起飞、翱翔三种姿态的朱雀；上层为姿态优雅的三方飞天，皆做升天飞舞状，分别为托钵者、持莲花者及托宝珠者，祥云缭绕，裙带飘扬，极具观赏价值。

纺织业为唐代最大的手工业部门，光是负责杨贵妃服饰制作的织绣工就达700余人。唐初时，主要以河北、河南、山东为中心，河南的一

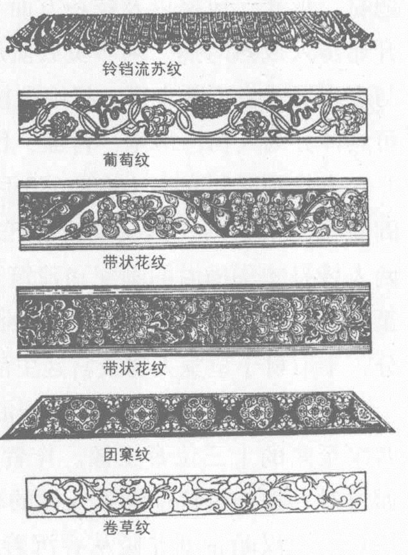
家作坊绫机就有500张。安史之乱后，江东地区也开始发展起来，纺织业开始在全国范围内呈蓬勃兴盛之势。

由于织法和纹样不同，丝织品种类繁多，宋州的（河南商丘）绢、亳州（安徽亳县）的纱、越州（浙江越州）的绫和益州（四川成都）的锦在当时赫赫有名。绢是用丝线平织而成，其丝厚而疏，以染色来装饰；亳州所产轻纱"举之若无，裁以为衣，真若烟雾"，技法秘而不宣；越州的绫用青白两色丝织成，白居易写下"异形奇文相隐映，转侧看花花不定"的佳文来赞其美妙；锦为多色多重织，质地较为厚重，纺织费时费力，因成品异常华贵精美，自三国始在蜀地盛行。



隋五代纹饰

织锦在唐代有了长足进展，新创纬锦织法，与先前的经锦相比，织法更为复杂，但织出的艺术品色彩更为丰富绚丽，图案更为华丽多姿。位于丝绸之路上的新疆吐鲁番地区出土了大量纬锦，色彩清晰明快且层次分明，构图繁复，纹样以对禽对兽纹居多。这种纹饰原出于波斯萨珊王朝，传入后受民众喜爱，后经被封为陵阳公的益州大行台检校修造窦师纶改善，成为一种广泛流行的题材形式——"陵阳公样"。



隋唐五代纹饰

四 FOUR 绘画

隋代国祚虽短，但曾出现迈向发展高峰之迹象。尽管大多沿袭六朝传统，但大有融合南北画风之势，南北画家精英汇聚一堂，展子虔、杨子华、杨契丹、田僧亮、阎毗等名家纷纷各展所长，在这个承上启下的年代里，奏响了唐朝绘画灿烂发展的序曲。

唐代绘画在继承前朝优秀传统的基础上，广泛吸取外来艺术养分，题材、形式、风格以及技巧方面呈现出前所未有的崭新面貌，中国绘画开始步入成熟时期。随着贵族阶层对艺术需求的不断增长，绘画的题材与表现形式也不断丰富，将绘画按照题材来分科发展到非常细致的地步，可具体分为人物、山水、肖像、仕女等。

人物画以阎立本（600-673年）与吴道子（约689-758年）最具代表。阎立本出身贵族，其父阎毗曾任隋代少监，兄阎立德为唐初工部尚书，两人皆是才华横溢的画家和建筑家。阎立本继兄任工部尚书一职，后官至右相。承继家学的阎立本的绘画题材同其生活环境与政治身份密不可分，多取材于皇室人物及宫廷生活，颂扬初唐政治事业。

《历代帝王图》现藏于美国波士顿博物馆，相传为阎立本所作，为两汉至隋的十三位帝王像。作者笔下的人物形象或立或坐，各有褒贬，通过对人物外貌特征细致入微的刻画，形象地揭示出各帝王鲜明的气质特点。前汉昭帝刘弗陵从容沉着，既能守业又能开疆，汉光武帝刘秀，



历代帝王图－阎立本

身材魁梧，眉宇舒展，嘴角含笑，具有开国之君的风范；魏文帝曹丕，口角紧闭，眼神逼人，虽有开国君王的霸气，却飞扬跋扈，不可一世；蜀王刘备，双眉紧锁，似有郁郁心事堆积在胸却不得发；吴王孙权，温文尔雅，气宇非凡；晋武帝司马炎，紧盯前方，气势逼人；北周武帝宇文邕，粗犷彪悍，眼神发直，干练而有所作为；隋文帝杨坚，身材细长，眼神游离，富有谋略；隋炀帝杨广，面容虚浮，两眼无神，荒淫昏庸；陈文帝陈蒨文采飞扬，富有才识；陈后主陈叔宝委靡不振，软弱无能。这些画像鲜明地表达出唐初统治集团对这些历史人物的褒贬扬抑，以供后人鉴戒。

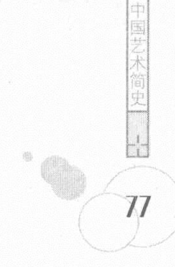
被后世奉为“画圣”的吴道子的主要成就集中于宗教壁画。据记载，仅两京寺观壁画即有三百余堵，千佛形象，“奇踪异状，无有同者”（《历代名画记》），可惜今日真迹无存，所传画作皆系后人仿作，不无遗憾。

吴道子早年曾从张旭、贺知章习书法，扎实的书法功底造就了其高超的线描技巧，创造出了顿挫多变的兰叶描技法。吴运用遒劲奔放的线条将佛像式样塑造为“高侧深斜，卷褶飘带之势”，达到“天衣飞扬，满壁飞动”的效果，富有强烈的运动感，被称为“吴带当风”，一种新兴的更为成熟的佛教美术样式——吴家样就此诞生。

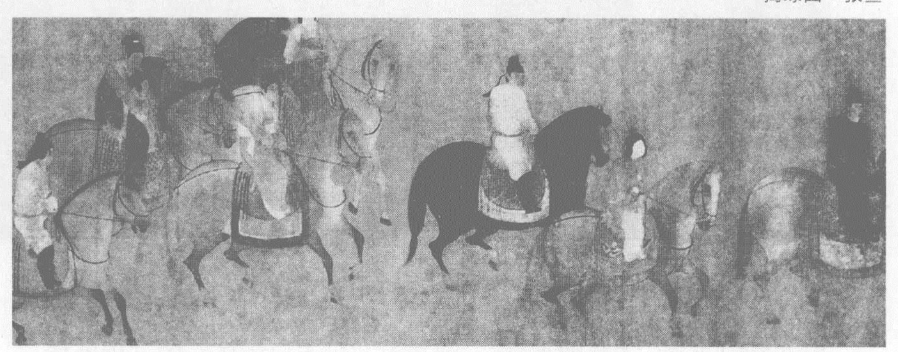
然艺术地位之高如“画圣”者，却仍摆脱不了同行相轻甚至相残的命运。据《酉阳杂俎》续集卷六《寺塔记》记载，与吴同时代的有位画工名作皇甫轸，名气虽不如吴（吴后入宫成为玄宗的专门的御用画师，名气大增），但技艺却同吴不相上下。在宣城坊静域寺的西廊万寿菩萨门里南壁，有皇甫轸所画鬼神及雕，形若脱壁，呼之欲出。为保住其现有地位，吴不惜花重金雇用刺客杀害了皇甫轸，足见当时行业竞争的激烈程度并不亚于今日，而画圣的心胸于圣人而言相去甚远矣。



维摩诘像－吴道子




捣练图－张萱


虢国夫人游春图－张萱

早在战国、西汉，帛画上就已开始以妇女为描画对象，发展至南北朝时期，仕女绘画多以宗教祈福与政治鉴戒为主要目的，直至唐代仕女绘画开始跨越前朝局限，进入描绘世俗生活的宽泛领域。杰出的仕女画家首推张萱与周昉。

自小生长于盛世长安的张萱，其绘画作品多是当时上层社会现实生活的真实写照。可惜张萱并无画作传世，今存《虢国夫人游春图》与《捣练图》均为宋徽宗赵佶摹本。

《虢国夫人游春图》描绘的是玄宗宠妃杨玉环的三姐虢国夫人及眷属骑马郊游的情景。画面没有背景，依赖马的跑动与色彩的运用衬托出春天的气息，着力于画中人物轻松自得欢快情绪的刻画。此种画法亦在时仕女画家中颇为盛行。八匹装备华丽的骏马踩着轻快的步伐分列画面前中后三部，三骑居前为女导官，中间两骑并行为虢国夫人与秦国夫人，紧随二夫人之后又并排三骑，中者乳母神情紧张，怀抱幼儿，左右二侍女从旁照顾。



簪花仕女图－周昉

周昉初从张萱，“后则小异”，创造出“以丰厚为体”的“周家样”，成为后世人物画之典范，与北朝“曹（仲达）家样”、南朝“张（僧繇）家样”、盛唐“吴（道子）家样”并称“四家样”。据《宣和画谱》记载，贞元年末，有新罗人在江淮地区高价收购周昉数十卷画作，足见其声名之盛，远至国外。

现藏于辽宁省博物馆的《簪花仕女图》传为周昉所作，表现的是宫廷妇女闲适无聊的生活。画中除一执扇宫女外，其余五贵妇皆髻发高耸，髻簪鲜花，肌肤雪白，淡扫蛾眉，长裙曳地，薄罗透体。画家运用劲简的线条、艳丽的设色与柔和的晕染将人物的形态与神色刻画得细致入微。有的闲庭信步，有的采花赏花，有的观鹤戏犬，虽生活闲逸却难掩郁色。值得关注的是画中仕女均雍容富态，与六朝时期的“秀骨清相”大相径庭，分别代表了两种迥异的审美标准。

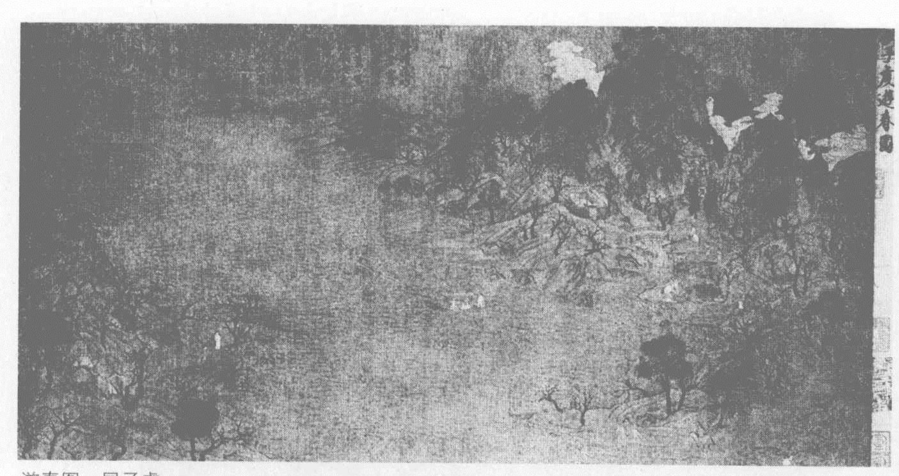
除仕女画外，周昉的宗教画亦颇有建树。为突出对象的圣洁，周还独创性地将观音画于水月清幽的景致中，创造出风格华丽的“水月观音像”，成为历代沿用的式样。难能可贵的是，在此等盛名之下，周昉仍能保持谦虚好学的心态。《唐朝名画录》记载，唐德宗曾诏令周为章敬



寺绘制神像，落笔之日，“都人士庶观者以万数”，众人纷纷在旁议论，褒贬不一，周皆从善如流，边画边改，一个月后，“是非语绝，无不叹其神妙”。

花鸟画发展至隋唐时代有了显著的进步，开始成为独立画科，出现了薛稷、殷仲容、边鸾等花鸟画名家。隋代花鸟画尽管成就不大，但亦为唐代花鸟画的盛行奠定了基础。唐代花鸟画多以皇室喜爱的珍奇花鸟为描画对象，画于屏风与团扇上用作点缀及装饰。

“唐人花鸟，边鸾最为驰誉”（汤垕《画鉴》）。边鸾所画花鸟，精妙绝伦，时以牡丹第一、正面鸟雀第一、折枝第一享誉画坛，被后世视为花鸟画“祖师”。其笔下牡丹“光色艳发，披多而色洁”（董逌《广川画跋》），“精于设色，如良工之无斧凿痕”（《图绘宝鉴》）。唐德宗贞元年间（785－805年），边鸾应诏描绘新罗国进献的孔雀，一正一背，焕烂华丽的形色与展翅若舞的情态展现得淋漓尽致。此外边鸾还擅画折枝花草，花草经过匠心独运的裁剪取势后精心描绘，显得益发地娇艳动人。这种有意对画面内容进行增强减弱的艺术处理，对中国花鸟画的发展有着至深至远的意义，亦说明画家的创造性在此时得到了重视。



游春图－展子虔

山水画在南北朝时期已经开始萌芽，但从总体而言，山水仍多作为人物画的配景。至隋代山水画的独立趋势渐渐明朗，至唐代则完全摆脱人物画的附庸地位，成为独立的绘画门类。出现了展子虔、李思训父子、王维等山水画大家，形成青绿山水与水墨山水两大流派。

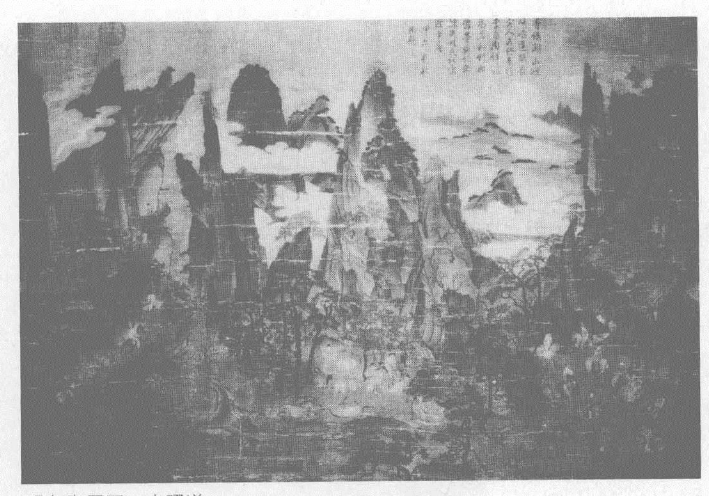
展子虔历北齐、北周、隋三代，在绘画史上具有承上启下的作用。现存于故宫博物院的《游春图》绢本设色，为今存最早的完整山水画。画面描绘了在一片明媚优美的春色中，游人于山川中策马泛舟的嬉游场面。该画用细线勾勒，笔法细腻，尚无皴法，以青绿着色，人物以粉点染，山脚用泥金渲染，色彩浓郁。采取俯瞰式构图，“远近山川，咫尺千里”，展现出广阔深远的灿烂春光。

李思训，为唐朝宗室，官至左羽林大将军，右武卫大将军，人称大李将军，其子李昭道与之齐名，父子二人合称“大小李将军”。二李在前人展子虔金碧朱粉的基础上，发展出我国山水画史的一大重要流派——青绿山水画。

传为李思训所作的《江帆楼阁图》，笔格遒劲，色彩富丽，好似“神仙之境”，为早期山水画的重要遗存，其宋摹本现藏于台北故宫博物院。作者运用略带变化的勾斫并填以青绿重彩表现出波澜壮阔的江流边，倚岸而立的幽静院落以及隐逸士人信步游春的图景。


江帆楼阁图－李思训

小李将军李昭道承继父业，在山水画领域开辟出一片天地。传为其所作的《明皇幸蜀图》，绢本设色，现藏于台北故宫博物院。此画描写的是安史之乱时，唐明皇避难入川的情景。画中云霞缥缈，峰峦突兀，道路险要，逃难队伍在陡峭的蜀道上艰难行进，玄宗骑马过桥，马匹受惊徘徊不前。全图有勾无皴，设色金碧辉煌，人物、山石刻画细腻，为典型李家青绿山水画风。整幅画富丽堂皇，极富装饰画特征，迎合了唐代富足奢华的文化审美观。



明皇幸蜀图－李昭道

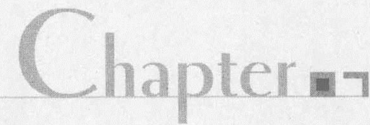
王维（699－759年）的出现为中国山水画史的又一重要转折点，其首创“破墨”技法，采用水晕墨章表达恬淡心境，崇尚清新自然，成功地营造出“诗中有画，画中有诗”境界。这种诗情画意相结合的意境，对水墨山水流派的形成有着重要意义。

伴随着隋唐绘画的繁荣，绘画创作与佳作鉴赏益发需要更为专业的指导，鉴赏著录及绘画史论专著相继涌现。其中朱景玄的《唐朝名画录》与张彦远的《历代名画记》就集中反映出这一时期对绘画史研究著述的认识水平。

《唐朝名画录》为我国现存最早的一部绘画断代史。作者将唐代一百名画家分为“神、妙、能、逸”四品，每品又分上中下三等。其中吴道子的记载最为详实，评价也最高，位列神品上。另有二十五人无作品流传不可定其格，仅将其姓名列于书末，足见作者治史严谨审慎的态度。

《历代名画记》是中国历史上第一部完整系统的绘画通史。上起远古至晚唐会昌元年（841年）绘画史料全数搜罗集成浩浩十卷，夹叙夹议，史论结合，一至三卷为论述部分，集中阐述绘画发展的史论认识；四至十卷为史传部分，是全书的重点，三百七十二位画家的生平逸事、艺术见解及作品流传一一收罗，为后人研究提供了宝贵的史料，“绘画史上的《史记》”这一称号实至名归。







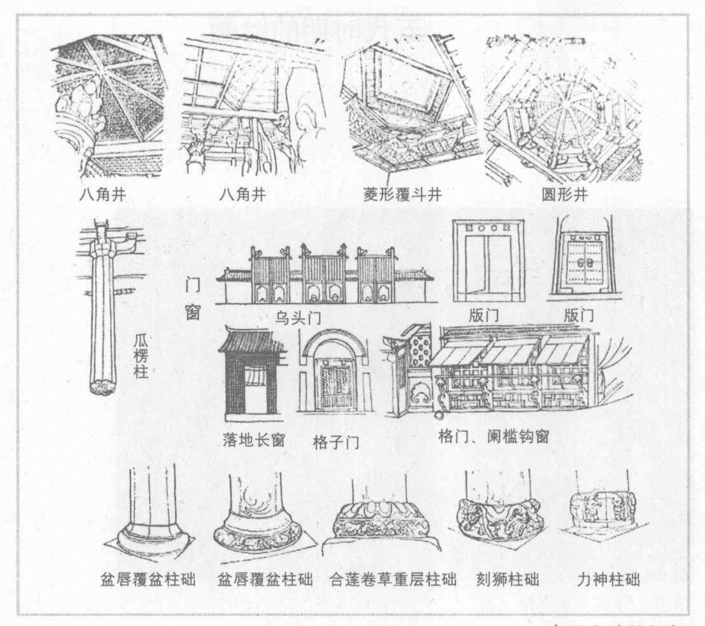
第七章　五代和两宋

五代两宋时期，上承汉唐下启元代，艺术领域展现出继往开来的特质，向简约与表现主义两个方面发展。皇室贵族艺术需求的日益提高，文人阶层与书画文玩的兴趣与日俱增以及不断壮大的市民阶层同艺术的联系日渐紧密，推动着艺术向纵深领域发展。富丽堂皇的宫廷艺术，清新典雅的文人艺术，逸趣横生的市民艺术，在这个承上启下的年代里，各自以不同的形式给后世留下了深深的印迹，以供瞻仰。在其中，最为引人注目的则是绘画领域在此时出现了前所未有的辉煌灿烂的繁荣局面。

一 ONE 园林建筑

宋代居民建筑的一大特点则是私人宅第的园林化。有了汉唐盛世的丰厚积累，五代两宋时期的工商业进一步繁荣，市民阶层的经济实力不断攀升，开始营造园林以便在闲暇之际舒缓身心。同时，五代的分裂混乱与两宋的积贫积弱，让许多士人对现实心灰意冷，纷纷修园造林为自己寻得一避世之所；而另一些身肩重任无法避世的为官者则只能自建一安乐窝，风波过后，可以躲进小天地之中寻获暂时的宁静。

此时的园林建筑仍旧沿袭前朝造园时将自然造物与人工雕琢完美结合的模式。堆土为山，凿地为池，植树为林，种花为丛，撷取一段大自然美景入这方天地之间。此时，叠石造景不论在皇宫别苑还是私家大院



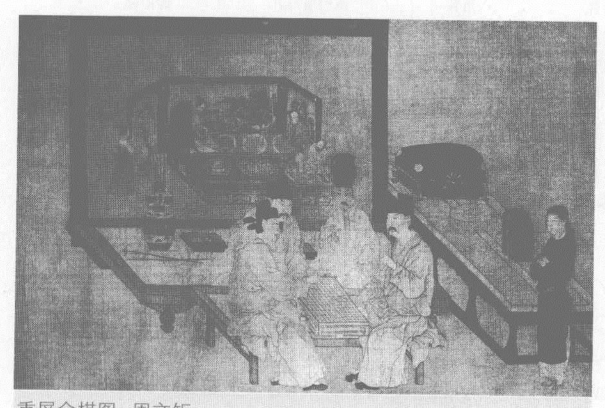
宋辽金建筑细部

都已蔚然成风，玲珑剔透的太湖石在造园者的眼中更是增添了一份雅致的色彩，纷纷选取造型各异的太湖石置于园中，或赏心悦目，或引人遐想，令观者在这种人工营造的自然美景中领略其中的奥妙。

这一时期的建筑遗迹以宋代寺庙与塔楼居多，有山西太原悬瓮山下的晋祠，有河北正定隆兴寺的摩尼殿，有江苏苏州的报恩塔，浙江杭州的六和塔，其中尤以山西应县佛宫寺释迦塔最为著名。

释迦塔建于辽清宁二年（1056年），为我国现存最早的一座木塔。塔高67米，底层直径30米，外表看是八角五层，但每层都设有一暗层，明五暗四，因此实际是九层。最令人惊叹的是塔身的木结构造型，除以石头作为基础外，其余部分全用不易变形的松木与质地坚硬的榆木建造。不用一钉一铆，全靠变化多样的斗拱与柱梁镶嵌穿插吻合连接，将这一庞然大物竟像搭积木一样地叠起来。更令人称绝的是1926年阎奉军阀战争期间，此塔曾被两百余发炮弹击中，除打断了两根柱子外，竟然别无损伤，堪称建筑史上的奇迹。

二 TWO 五代时期的绘画


重屏会棋图—周文矩

五代两宋时期的绘画是继唐朝之后又一灿烂辉煌的巅峰之作，涌现出许多具有开创性的新潮流。步向完备的人物画、崭露头角的风俗画、日渐成熟的花鸟画、地位上升的山水画、雀然兴起的文人画、不断完善的画论、寄情于景的画法以及个性鲜明的画风，集中地展现出这一时期的绘画发展轨迹。

人物画　五代两宋的人物画以五代时期的艺术价值最高，最具代表性是两位同为南唐画院待诏的周文矩所绘的《重屏会棋图》和顾闳中的《韩熙载夜宴图》。

《重屏会棋图》描绘的是唐中主李璟与兄弟弈棋的情景。图正中端坐戴帽者为李璟，侧坐者则为齐王景遂、燕王景达及保宁王景逖。四人身后榻上屏风画有一幅表现白居易《偶眠》诗意的人物画，故将作者巧妙安排的“画中画”称做“重屏”。画中人物温文尔雅，形神兼备，以略带顿挫的颤笔勾勒衣纹形成周文矩最具特色的“战笔”技法。

《韩熙载夜宴图》为我国古代优秀工笔人物画巨作，此画是作者奉李煜之命潜入韩府，窃视兵部侍郎韩熙载夜宴情况，回来凭印象画得。这幅靠目识心记完成的作品，以组图的形式展现了听琵琶演奏、集体观舞、洗手休息、独自赏乐、依依惜别五大场景，场景间以屏风或床榻相隔设计巧妙，衔接自然。

画中人物形象无一雷同，神情姿态各有不同。主人韩熙载衣着便服，敞怀露腹，虽纵情于声色却难掩心中的失意与苦闷；状元郎粲身着红袍上身前倾全神贯注聆听雅乐；德明和尚双手握于胸前，不敢正视舞伎，神态颇为尴尬。各式人等在南唐必亡的政治形势下或沉湎于酒色，或空谈佛理，或赋诗作对借以逃避无力扭转的现实。《韩熙载夜宴图》形象地展示出当时上层社会的腐朽与无奈。据说，后主曾将此画示以韩，望其重新振作效命朝廷。但对南唐命运已经彻底失望的韩熙载，仍旧我行我素，在灯红酒绿中继续沉沦。

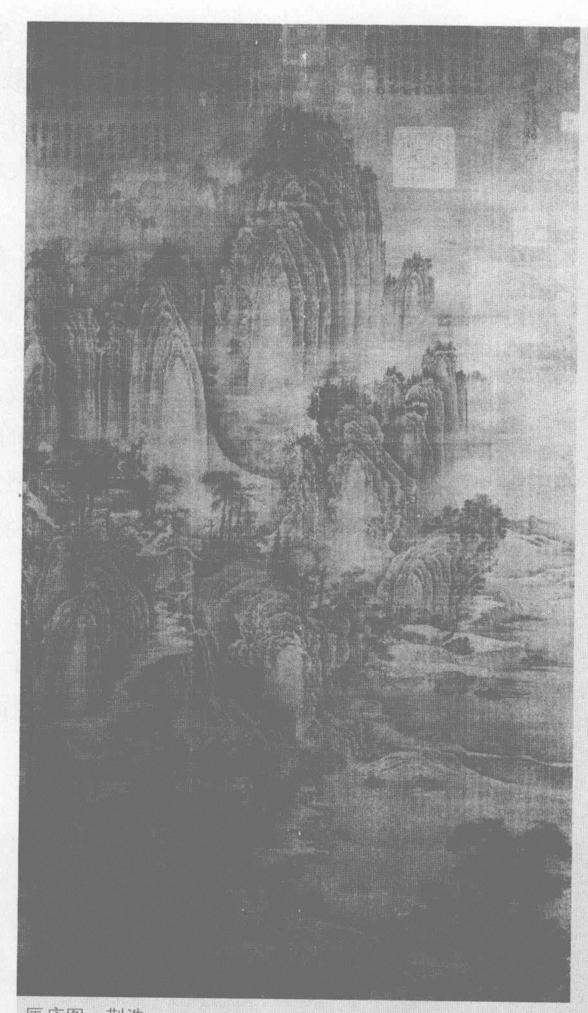
五代是中国山水画的重要发展时期，水墨山水成为山水画的主流，师法大自然的画家们在创作过程中形成了浑厚雄健的北派与清新隽永的南派两大山水派系，为两宋山水画系的全面辉煌奠定了坚实之基。



韩熙载夜宴图—顾闳中

北派山水画家　荆浩与关仝是北方山水画派的重要代表，世称“荆关”。荆浩从世代业儒转而退隐山林，自号洪谷子，终日与大自然为伍，北方的崇山峻岭在其笔下更显气势磅礴。在笔墨技法上，他善取前人之长，避前人之短：吴道子有笔而无墨，项容有墨而无笔，荆浩则有笔有墨。但其笔墨并非吴、项二人单纯叠加，所谓笔乃有勾有皴，所谓墨则有阴有阳有向有背，发展出个人独特的风格。

今传作品《匡庐图》现藏于台北故宫博物院，绢本水墨。此图采取全景式构图，高远、平远、深远，三远兼具，展现了北方山川的雄伟挺拔之貌：陡壑高峰，壁立千仞，树枝瘦劲，石质坚硬。同时在危峰叠嶂间却有溪流倒挂，曲径蜿蜒，几间民舍幽然伫立，令观者在仿若进入仙境之余又感受到点点人间烟火。



匡庐图－荆浩


关山行旅图－关仝

此外荆浩还有一部重要的山水画理论著作《笔法记》有幸传今。在继承谢赫《古画品录》之人物画六法基础上，提出了山水画六要法则，即气、韵、思、景、笔、墨，对后世山水画的创作与评价有着重要的指向作用。

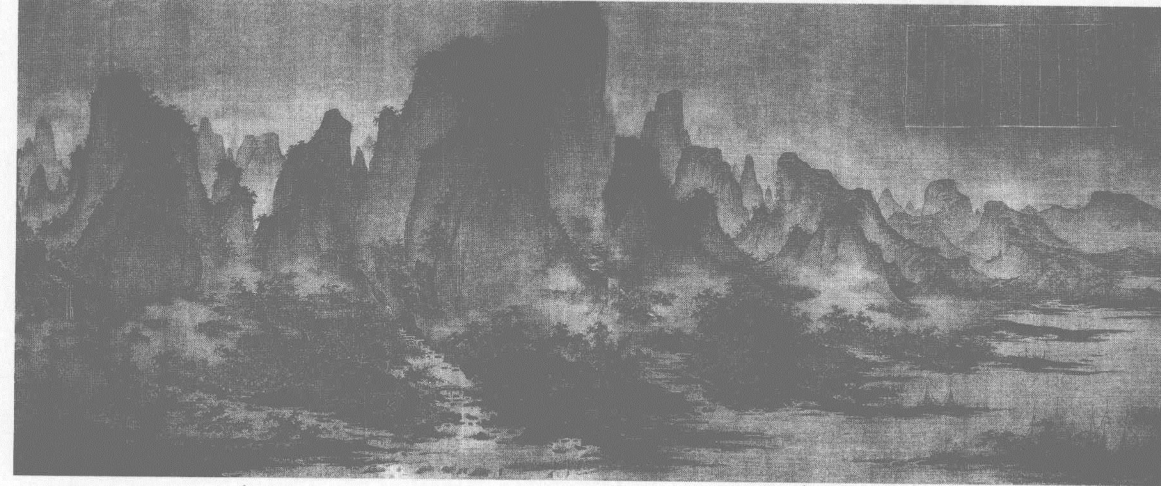
关仝尽管为荆浩的追随者，然其山水画技艺较之于前辈更加成熟，有“出蓝”之誉。关仝活动于秦岭、华山一带，故而其画作多写黄河两岸的山川，取全景式构图，“上突危峰，下瞰穷谷”，“石体坚凝，杂木丰茂”。别树一帜的风格，咏叹出雄奇中透露着荒凉的情调，有着极强的艺术感染力，被称做“关家山水”。

传世作品《关山行旅图》，现藏于台北故宫博物院，绢本水墨。山势雄壮，云气缭绕，“石如刮铁”，树木“有干无枝”，显示出北方阔叶林的特点。形体巨大的主峰脚下点缀着荒村野店，穿插着往来的旅客与形态自然的鸡犬，洋溢着浓郁的生活气息。此画描画出北方山川秋山寒林、村居野渡之景，达到了“笔愈简而气愈壮，景愈少而意愈长”的效果。

南派山水画家　南派山水画的代表画家以董源与巨然为杰出代表。南唐中主时期官至北苑副使的董源，世称“董北苑”，其山水画多取材于江南实景，运用创新的手法表现出平淡闲远的景致，创制出一种全新的皴法。这一皴法具有很强的表现力，为中峰墨线，既有强度，又有韧性，是描绘丘陵地带山石土坡的主要技法，谓之“披麻皴”。董源创立的披麻皴，加之前朝李思训创立的斧劈皴与王维创立的雨点皴，一同组成了中国山水画的三大主要皴法。



潇湘图－董源



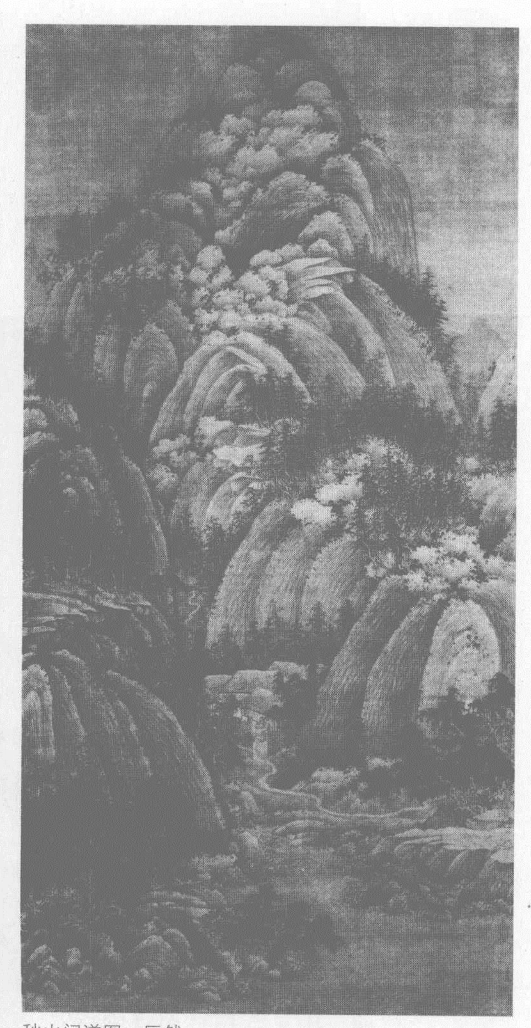
夏山图－董源

董源的传世作品有《潇湘图》《夏山图》《龙宿郊民图》《平林霁色》《溪岸图》《洞天山堂图》等。《潇湘图》为董源后期山水画的代表之作，绢本设色，现藏于北京故宫博物院。描绘的是江南山水的清雅灵秀与淡远幽深。取名为潇湘，乃是应“洞庭张乐地，潇湘帝子游”之意。全图以平远取势构图，以轻重淡浓不一的大量墨点构造出山峦间雾气迷茫的气象。此图舍弃奇峰峻岭，皆作平缓长山，大量留白处尽为水波，山水相映成趣，突显清幽。活跃于其间的人物给平静的画面带来了更多的意趣。山头与树林多用雨点皴，山脚坡岸则用披麻皴，层层积聚，层层点染，观画间只觉一阵清新疏朗之气拂面而来。

洞天山堂图－董源

巨然为金陵开元寺僧人，师法董源，有所创造，在中国绘画史上与董源同称“董巨”。擅画江南轻岚淡烟与层峦叠嶂之景，画笔墨温润不外露，较之董源的山水更具田园诗意。现有藏于台北故宫博物院的传世名作《秋山问道图》《层崖丛树图》，从中可见他在描绘金陵一带土多石少的峰峦时所自创的新画法，即运用被称为“矾头”的皴法，表现出山高林深间山光岚气与草木华滋的浮动感。观巨然山水画的绝妙之处在于远观，近看好似一片模糊景象，远看则能分辨出高低远近的层次、“景物粲然”的效果。

当时最为流行的是以荆浩、关仝为代表的北方山水派，以董、巨为首的江南画派在当时并未受到世人过多关注。直至北宋中期文人画创作形成独立体系后，董、巨山水画遂为南派正宗画祖。至元明以后，抒情意趣的山水画法占据主流，董、巨二人被后世的山水画家奉为“百世宗师”，实至名归。

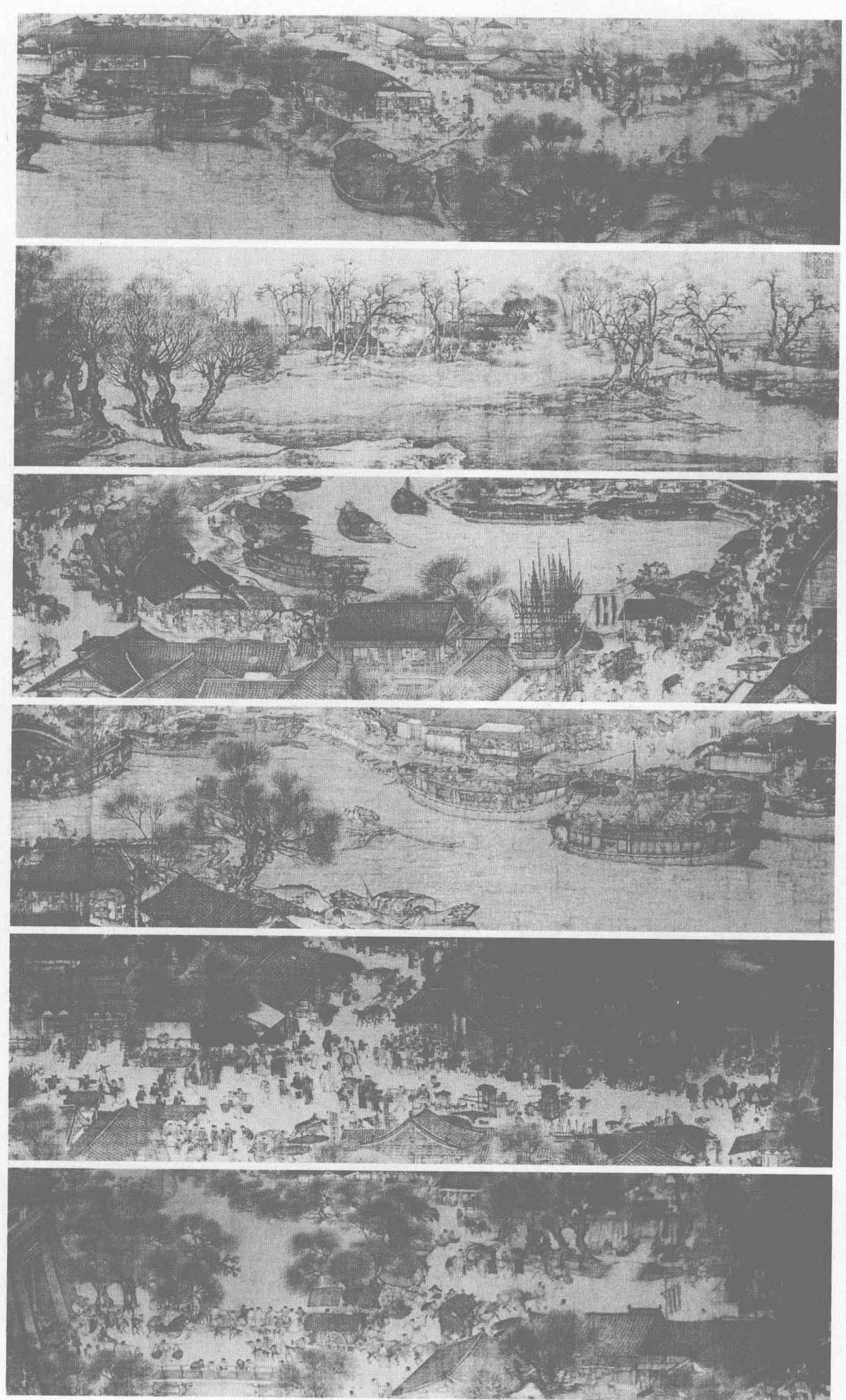

秋山问道图－巨然

两宋山水画在继承五代基础上迈入全面成熟时期，大家辈出，精品荟萃，风格多样，笔法墨法齐备。

三 THREE 宋代绘画

风俗画　随着城市经济的发展，北宋时期的人物画题材开始由描绘神仙贵族扩展至平民百姓人家的刻画，出现了反映市井生活的风俗画，涌现出了高元亨、燕文贵、支选等擅画都市生活场景的画家，其中尤以张择端最为杰出，其所创作的《清明上河图》代表当时风俗画艺术发展的最高水平。

《清明上河图》现藏于北京故宫博物院，绢本，墨笔淡着色，长527.8厘米，高24.8厘米。全卷构图宏大，笔法精细，展现出清明时节北宋都城汴梁（今开封）及汴河（京杭大运河之北段）沿岸的生活画面。画卷内容结构分为三大段落：开首为从宁静的郊外直到汴河码头。中段以虹桥为中心进入画面高潮，桥下水流湍急，船工们各司其职：指挥、掌舵、撑篙、放桅杆、掷缆绳，沉着稳定，忙中有序，桥下紧张的场面吸引着桥上大量人流驻足围观。此时骑马坐轿的权势者迎面而来，互不相让，被堵在后面受惊的驴子躲到桥边，一旁摆地摊的小贩赶忙用棍赶驴，戏剧化的情节表现了汴河两岸船车交通、手工业生产及商品交易等繁忙场景。后段转入城内，店铺栉比，车水马龙，人声鼎沸，热闹非常。创作中，画家苦心经营，采用散点透视移步换景手法，根据细致的观察理解选取具有特征性的画面，绘制出中国绘画史上具有不朽意义的宏幅巨制。



清明上河图－张择端

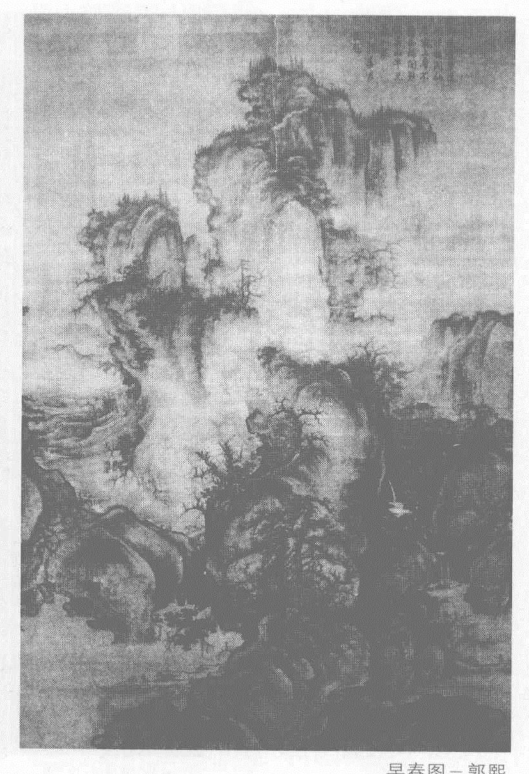
北宋山水画　北宋初期的山水画以李成与范宽为代表，其中以李成名气最大，被尊为“古今第一”。先世为唐宗室的李成，性情狂荡，不受羁束，曾以自上而下四民（指“士农工商”四个社会阶层）不同流的借口，严词拒绝达官贵人的求画。可惜英年早逝，乾德五年（967年），年仅49岁的李成醉死于客舍。


晴峦萧寺图－李成

李成的山水画在师承北派全景式传统的基础上开创出“平远寒林”式画体，巧妙地运用幽淡多层次的笔墨表现出“风雨晦明，烟云雪雾之状”，世称“惜墨如金”。名作《读碑窠石图》（王晓画人物），现藏于日本大阪美术馆，绢本水墨，描绘的是平林漠漠的齐鲁风光。几株枯劲的老树立于坟岗上，虬枝曲干间矗立一石碑，一老者骑驴仰首读碑，书童一旁侍立，展现出苍茫千里的气势。从石碑的形制可推断出墓主身前的显赫，可惜身后家道中落，后世已无能力修葺，以致今日一片破败景象。很特别地借用山水景致来表现人世间的沧桑变幻直抒胸臆，可谓是此画的又一重要特色。


溪山行旅图－范宽

范宽性情宽厚，不拘世俗，早年师承荆浩、李成，后力主“师造化”，长年居留于太华山与终南山，对景造意，将心中所感与技法融合，投射到所观景物中，以此“为山传神”，独创一派。范宽的《谿山行旅图》可称做古代山水画中的典范之作，绢本水墨，现藏于台北故宫博物院。正面取势的雄峻大山高耸入云，占据了三分之二的画面，似一道从天而降的天然屏障矗立于观者眼前。坳间飞瀑一泻千里，山间云气隔开，山脚小溪流淌，一队行旅驱驴而来。静寂的山野间仿若隐约可听见声声驴蹄和着潺潺溪水。仔细辨识，“臣范宽制”的签名竟然被隐逸于右下角的林荫间，这一隐秘直至近代才被发现，不知是作者一时玩心兴起给后人设下的谜局，还是本身为主谦逊不愿过多宣扬。依据范宽平日的处事态度，后者的可能性较大。

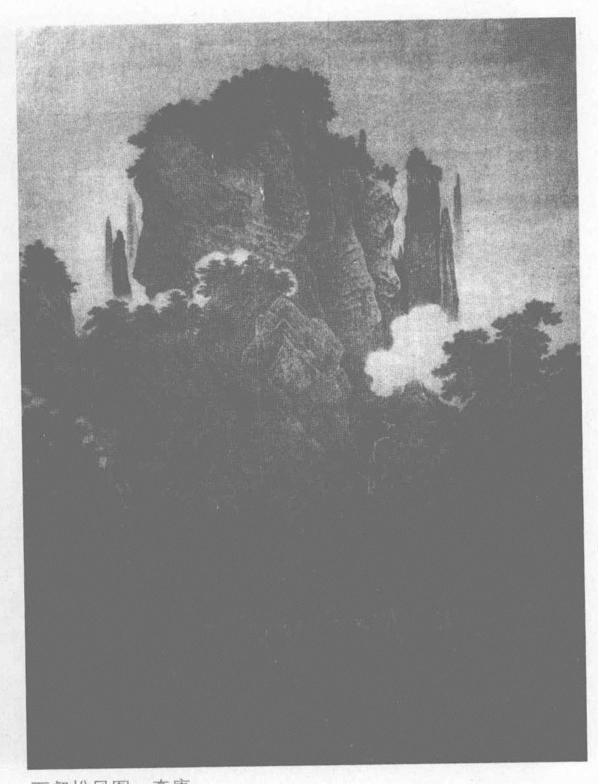


早春图－郭熙

北宋山水画发展百余年后，进入神宗时代，活跃于这一年代的郭熙成为北派山水之集大成者。郭熙的山水画主要师法李成，多画平远景色，同时兼收众家之长，形成自家风格。强调山水画要重视意境营造，不论崇山峻岭还是平远小景，皆自有一番情趣，令观者能接收到作者所传达的情感信息。

《早春图》是郭熙传世作品中极具代表性的画作，现藏于台北故宫博物院。此图成功地展现出冬去春来，万物复苏的景象变化：大地转暖，万物甦醒，山峦之间，云雾蒸腾，涧水奔流，阳光和暖，春光乍泄。面对此等美好景致，作者的喜悦之情随着笔下富有层次的墨色与独具特色的“乱云皴”而洋溢于整幅画作。

南宋山水画　进入南宋以来，山水画发展进入一新天地，既继承了北宋师法自然的传统，又注重对画面诗意的营造，并且开始以边角之景取代全景式的崇山巨壑，具体代表为南宋四家：李唐、刘松年、马远、夏珪。其中以李唐与马远于后世影响最巨。



万壑松风图－李唐

李唐，曾于北宋宣和年间入画院，靖康之变后避祸江南，又入绍兴画院，成为一代领军人物，影响了南宋整整一代画家。李唐作画甚得高宗赏识，常为其画题字，在《长夏江寺图》上，高宗赞其“可比李思训”。其山水画用笔豪迈自然，结构严谨，水墨淋漓，气象雄伟，造型简括，已突破了北宋山水画的旧有格局，开创南宋“院体”山水画的新风貌。

名作《万壑松风图》，为李唐的早期作品，现藏于台北故宫博物院。此画构图虽仍采用全景式，但在结构布局上弱化了对空间透视的处理，以程式化的勾画手法与简括恣肆的笔墨，将峻奇的山石，密郁的松林以及奔流的泉水，几乎放置于同一平面层次呈现于观者面前，刻意隐去了物象的个性与细节，着重烘托出北方山野那种万壑松风的整体氛围。同时，李将名款大方书于主峰一侧的峰柱上，不再像范宽藏名于树荫中，可见此时的山水画家对待山水的态度已更趋于主观。

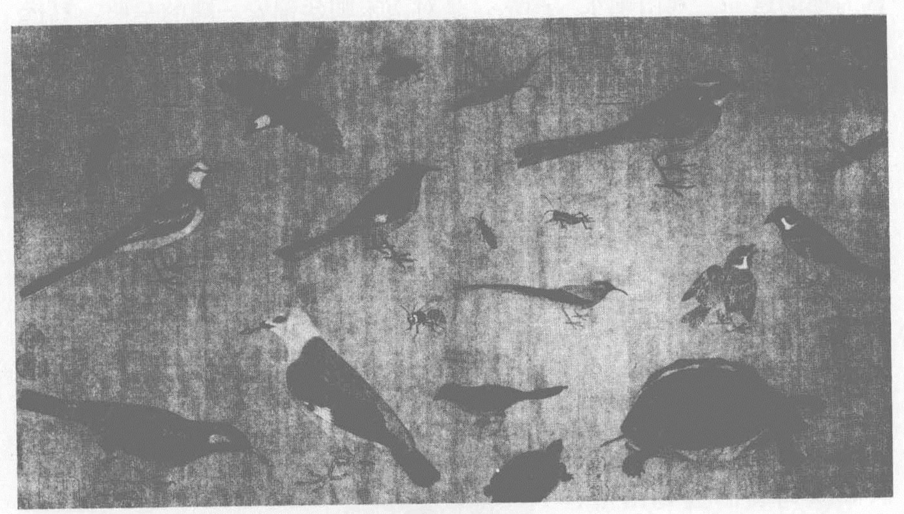
马远生于绘画世家，为著名的“佛像马家”的后人，秉承家学，供职于宣和画院，善工山水、人物、花鸟，被视为“画院中独步”，颇得皇室器重。其山水画构图，不作全景式铺设格局，多取于一角，空出大量留白以突出景观，描绘边角之景，世称“马一角”。明清时亦有观点认为他的这一“残山剩水”画法，是对南宋朝廷偏安一隅的写照。马远于山水画最大贡献在于对若干程式作了一番全面总结。如《十二水图》中，将江河湖海、溪涧平滩之水一一概括；在《踏歌图》中对岩石块面与柳枝松干也进行了一番程式化处理。

最值得一提是马远之代表作《踏歌图》，绢本设色，现藏于北京故宫博物院。该画描绘了壁高千仞的山峦脚下，四位老农踏歌行于田垄小道间。画面以淡墨勾勒出远处山峦，再描绘出奇峰峻峭，青松挺立，梅干斜蹇，新柳垂曳，流水潺潺，散发着浓浓的春意。尽管背景山水占据了大量篇幅，但人物刻画仍然相当细腻，老农们略带醉意，神情幽默，形态生动，手舞足蹈，欢乐的歌声似在空寂的山谷中回响。人物情节与山水和谐地融为一体，达到天人合一的境界，使画面更具感染力。



踏歌图－马远

FOUR 四 花鸟画



写生珍禽图－黄荃

五代花鸟画在唐代的基础上有了进一步发展，尤其是在富庶安定的西蜀和南唐成就更为突出，正式出现分野，形成了以黄荃为代表的“黄家富贵体”和以徐熙为代表的“徐熙野逸体”两大流派，史称“徐黄异体”。

黄荃，成都人，13岁时师从唐末入蜀的花鸟画名家刁光胤，打下了扎实的绘画根基。17岁时任西蜀王衍画院画家，历经王氏、孟氏两朝，供职四十余年，有机会目睹宫廷豢养的珍禽瑞兽、奇花异卉，为其艺术创作提供了丰富的素材。时蜀宫殿壁画屏障多出自荃笔，颜色艳丽，气氛热烈，金碧辉煌，故世称“黄家富贵”。后人将黄荃视作工笔重彩花鸟画首开先河者。

黄荃传世的唯一作品《写生珍禽图》，绢本设色，现藏于北京故宫博物院，是为儿子黄居宷学画的范本。该画宽70.5厘米，长41.5厘米，

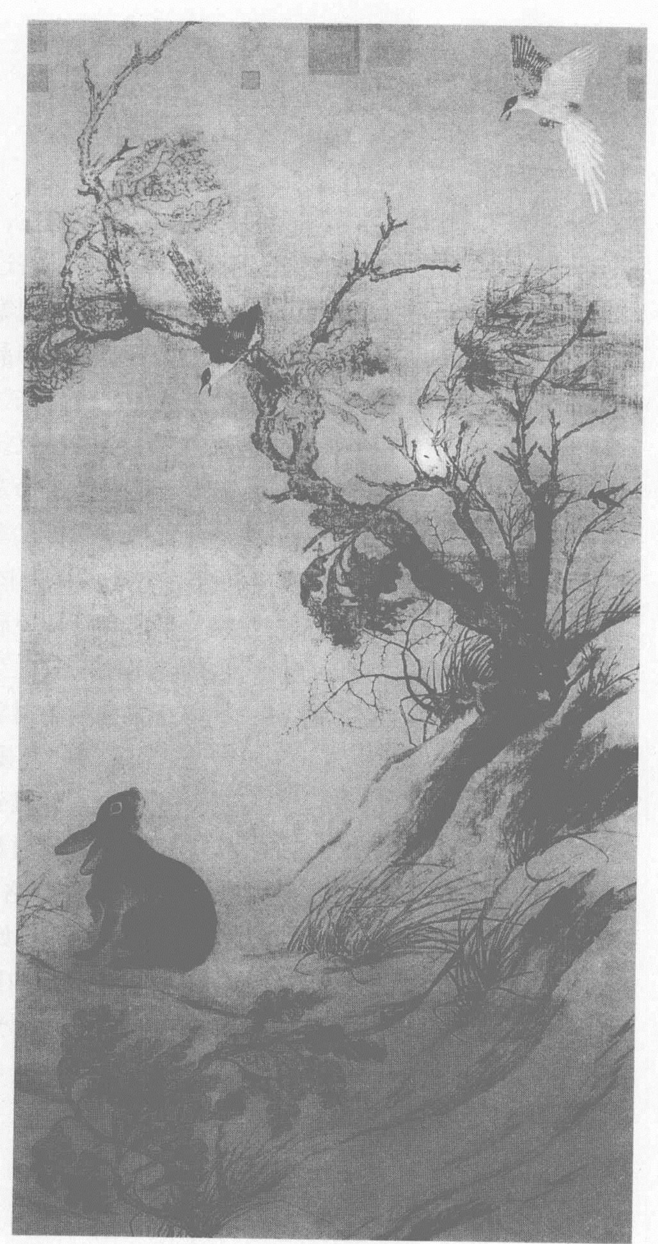
画家却在这不大的尺幅上以墨笔为主，勾画与晕染并生，绘出了十只禽鸟、两只龟及若干昆虫。画家并未将这诸多小生物放置于同一故事背景中，而是毫无联系的个体。但仔细观察，会发现禽鸟亮丽的羽翎似在闪光，天牛弯曲的触须似在闪动，蜜蜂晶莹的翅膀似在忽闪，这种由黄首创的细笔轻色、不见墨迹的“没骨法”将栩栩如生的形象展现于观者眼前，不得不为其绝妙的写生功力惊叹。据《益州名画录》记载，广万政癸丑岁（953年）新修八卦殿，帝命黄在殿堂内绘制花竹、兔、野雉、鸟雀等壁画。是年冬，五坊使呈雄武军所进献的鹰鹘于殿上，鹰鹘误以墙上野雉为真，不断上前攻击啄杀，试图擒获这眼前的“猎物”。

南唐士大夫徐熙，虽出身江南望族，却终身不仕，过着恬淡放达的生活。也因如此，他的花鸟画与一生为官的黄荃的花鸟画风格迥异。徐熙常以雅竹水鸟、蝉蝶蔬果为描绘对象，借以表现其旷达的胸怀。其绘画手法也不同于没骨法，而仍以“落墨”为主，自然挥毫，不多加细描，辅之以色彩点染。徐画花鸟，清新雅致，野趣盎然，着重于传达画者的主观情绪，而非拘泥于描绘对象实质形态。这在一定程度上突破了入唐以来细笔填色描画奇花异鸟的传统格式，被后人尊为“徐熙野逸”体。而徐本人也被后人视作写意花鸟的创始者。

自“徐黄异体”形成后，北宋初期的花鸟画界基本呈现黄体独尊的局面，皇室画院的花鸟画基本以黄体为标准。进入北宋中期，黄居寀辞世，徐派开始抬头，恰逢赵昌出现，打破了徐、黄两派的异体对立，开始了徐、黄融合的过程。

活跃于真宗时代的赵昌，四川广汉人，师从邱文播习花鸟，邱之画风正是介乎于徐、黄二体之间。赵昌画花，笔迹柔美，色彩明艳，生动逼真，自号“写生赵昌”。苏轼亦诗云：“边鸾雀写生，赵昌花传神”。现存作品《写生蛱蝶图》，体现的恰是徐派风格，重墨淡彩，色墨融合。

继赵昌之后，崔白的花鸟画综合了徐、黄两派的特点，其杰出代表作《双喜图》，绢本设色，现藏于台北故宫博物院。画幅描绘的是瑟凉秋风中惊飞的一双喜鹊与回首望鹊的野兔。画法以墨为骨干，勾染结合，鸟兽工笔细致，形象自然，山坡树干则用阔笔水墨画出，无雕琢痕迹。逼真的写实中仍未脱离野情野趣，展现出自然界的勃勃生机，实现了徐、黄二体的完美融合。

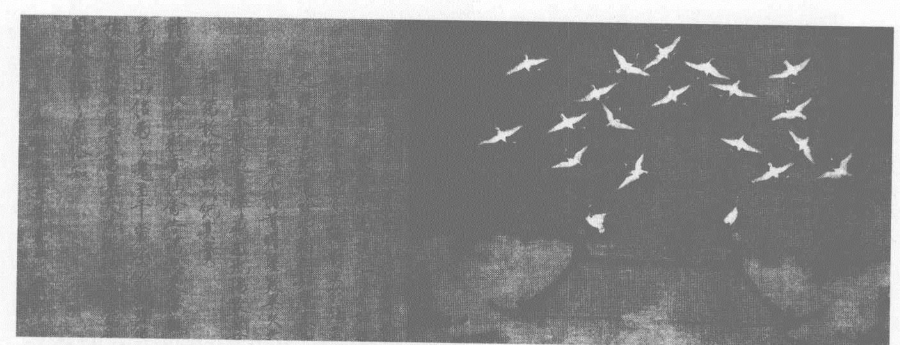


双喜图－崔白

五 FIVE 徽宗画院

宋徽宗赵佶尽管政治上无所作为，艺术方面却颇有才华，对宋代书画的发展起到了极大的推动作用。由宋太宗赵匡义设立的北宋画院直至北宋末年，徽宗崇宁大观年间至政和宣和年间（1102－1115年），获得了繁荣发展。徽宗对画院的贡献主要是主持进行了两方面的工作。一是对宫廷收藏进行整理，把古代珍禽异卉作品辑成图册，每册15图，累至千册，名为《宣和睿览册》。同时还组织编纂了《宣和画谱》与《宣和书谱》两书，对宫廷艺术收藏作了著录和评价，为后人研究宋前的艺术提供了丰富的史料。

二是大兴画学，提升翰林图画院规格，将书画正式列入国家科举制，此举可谓空前绝后，为历史上之唯一。画学考试分为佛道、人物、山水、花竹、鸟兽、屋木六科，被录取的学生将经过专业与儒学两方面的培训，期间将通过考试以评定优劣，优者将获得升迁。而考官通常就是赵佶本人，其赏画标准通常通过“诗意”与“逼真”两大因素来定夺。如“深山藏古寺”一题，夺魁者只在重重荒山中画出一幡竿，以表明佛寺的位置，紧扣诗眼“藏”，将画面的叙事情节点明，满纸的藏意。还有“踏花归去马蹄香”，画家作一群蝴蝶飞绕于马蹄来表现马蹄的香气，诗意盎然，充分强调了绘画的文学性。此外，“逼真”这个因素在徽宗的考核中仍然发挥着关键性作用。一次，他命画院学生描绘孔雀升墩屏障，画师们各展其才，画得华彩灿然。但徽宗看后连连摇头，人问其故，原来孔雀升墩先举左脚，而众画家却以右脚为先，足见赵佶对求真务实的要求之高。



瑞鹤图－赵佶



柳鸦芦雁图－赵佶

赵佶本人在艺术修养上的造诣颇高，流传至今传为他作的十余件绘画作品，多为花鸟，如《瑞鹤图》《柳鸦芦雁图》《芙蓉锦鸡图》《腊梅山禽图》等。其中《瑞鹤图》，绢本设色，现藏于辽宁省博物馆。十八只姿态各异的丹顶鹤，在上空翱翔盘旋，另两只站立在殿脊的鸱吻之上，回首相望，一线屋檐既反衬出群鹤高翔，天空及宫殿周围的祥云皆以平涂渲染，气氛祥和吉庆。据赵佶的题跋可知，北宋政和二年上元之次夕(即公元1112年正月十六日)，都城汴梁上空忽然云气飘浮，群鹤飞鸣于宫殿上空，久久盘旋，不肯离去。徽宗亲睹此情此景兴奋不已，认为是祥云伴着仙禽前来帝都告瑞——国运昌盛之兆，遂欣然提笔，将目睹情景绘于绢素之上，并题诗一首以纪之。




芙蓉锦鸡图－赵佶



腊梅山禽图－赵佶

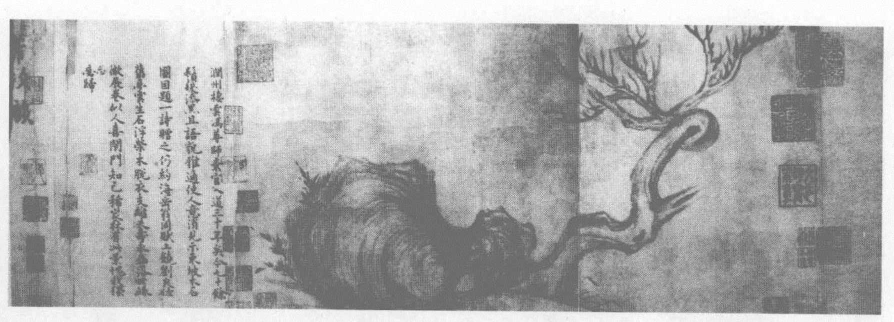
然而“祥瑞之兆”却难以挽回衰败的国运，此后第十五年，公元1127年，金灭北宋。宋朝军民纷纷顽强抵抗，金人自知无力吞下腐朽却庞大的帝国，遂劫掠九十二府库一百六十余年所积藏的金银财宝、书画珍玩等，连同徽、钦二帝及皇族、臣僚三千余人席卷北去，史称“靖康之耻”。

六 SIX 绘画论著和文人画

五代两宋是中国绘画全面发展的繁荣时代，皇室、雅士以至市民皆对绘画产生了浓厚兴趣，收藏鉴赏蔚然成风，在此背景下各式绘画研究论著如雨后春笋般大量涌现。郭若虚的《图画见闻志》，邓椿的《画继》《宣和画谱》《益州名画录》，米芾的《画史》，韩拙的《山水纯全集》，郭熙的《林泉高致》，沈括的《梦溪笔谈》，孟元老的《东京梦华录》等等，通史类、画谱类、地方画史类、画品类、画法类、笔记类著述极多，充分展现出绘画理论界的活跃。

郭若虚的《图画见闻志》是继张彦远《历代名画记》后又一部重要绘画通史。记录了唐会昌元年（841年）至北宋熙宁七年（1074年）期间绘画发展情况。全书共六卷，卷一为叙论部分，论叙古今绘画发展沿流、艺术准则的评定以及对各流派的见解，理论价值最高；卷二、三、四为纪艺部分，描述了唐、五代及北宋画家的绘画活动；第五、六卷为拾遗、近事部分，采集了唐末五代的绘画故事，记载了北宋时期的绘画轶闻。这些都为研究唐末到北宋前期的绘画提供丰富的史料。值得注意的是，书中作者指出，人物画近不及古，山水、花鸟画古不及近，反映出北宋中期以来，人物画渐衰，山水、花鸟画渐盛的消长趋势。

北宋韩拙所撰写的《山水纯全集》是一重要山水画论，书中收录了十篇他有关山水画论著，细致具体地论述了山水画所包含的诸多形象，并将作画时易犯的毛病一一列出，相当适合用作山水作画的入门读物。同时，该书在注重规矩格法上体现出北宋绘画特别是宫廷绘画的艺术要求，如书中强调画家要博学广识，师造化之理及师古人格法，对“不求古法，不写真山，惟务俗变，采合虚浮”的“不知山水格要”者表示不屑。



枯木怪石图－苏轼

“文人画”一词的出现，通常认为自明董昌的一句“文人之画始于王右丞始”开始正式使用。但文人从事绘画活动的历史甚早，东汉时期的张衡、蔡邕、赵岐便在从政之余作画怡情。直至北宋熙宁、元丰之际，文人士大夫进一步将绘画视作文化修养与高雅生活的重要组成部分，文人画作为艺术潮流开始形成。文人们重视文化修养，在作画过程中注重主观意趣的表达，自由抒发情怀，与听命于皇室，并且拘泥于形似描摹的画院画师及画工有着泾渭分明的区别。

在文人画方面的领军式人物当推苏轼，在其周围聚集着一群文人画家，吟诗作画，直抒胸臆，形成了独特的文人画家圈。苏轼，四川眉山人，生前颇为不幸，因反对王安石变法，仕途不顺，屡次被贬。直至徽宗上台（1101年）出现转机，打算将之委以重任，命运多蹇的一代才子却病死在了进京的途中，终年67岁。悲惨生活本身赋予了苏轼无限的灵感，倾注于绘画创作中，其绘画作品强调写意的“神似”精神，重视构成艺术形象的思想性，有感而发，故而多作枯木怪石，以宣泄心中的抑郁之气。

苏轼唯一的传世作品《枯木怪石图》，简洁明了的画面上，怪石盘踞左下角，石后冒出几枝嫩竹，屈曲盘折的枯木，仿若挣扎伸展。虽笔墨不多，却有一股孤傲之气，与作者性格一致，抒写了胸中的愤懑不平。远观之，更感一阵浩然气脉，由石至树、由树干至树梢，扭曲盘结中，直冲昊天。



五马图－李公麟

李公麟为苏轼好友，尽管曾经有人指责李在苏遭贬后，为求自保，有意疏远，难避墙头草之嫌。但李主张作画“以立意为先，布置缘饰为次”，且自称“吾为画，如骚人赋诗，吟咏性情而已”，足见其与苏轼实为志同道合之友。

李公麟之代表作《五马图》，纸本水墨，描绘了边地进献给皇帝的五匹骏马及牵马人的形态。作者吸收疏密二体的特点，采用不着彩色仅以单线勾勒来塑造对象形象，发展出“白描”法，表现出文人士大夫洗练朴素的审美情致，展示出文人画本身所具有如此强的笔墨线条表现力。而这种“白描”法也在南宋以后成为不少人物画家的宗法对象，李之作品屡被临摹，真可谓影响深远。

米芾年龄略小于苏轼，其绘画理论却与苏最为投机，二人关系甚密。米芾与其子米友仁借鉴“董巨”的南派山水画法，用大小不同的墨点（即“落茄”）来描绘江南山水，不经意间表现出烟雨迷蒙、缥缈空灵之景，运笔草草，不求工细，创造出格外有趣的“米氏云山”。

不以形式为功，信笔而来的米友仁诙谐地自称其水墨云山为“墨戏”。其现存作品有《潇湘奇观图》，纸本水墨，现藏于北京故宫博物院。画家舍线用点，连点成面，用墨点画江上云山，间以湿笔勾皴点染，借此





墨竹图－文同

表现江南丘陵的特点。浮动的云烟仿佛是悠缓的旋律，那起伏连绵的山峦好似踩着相应的节奏也跟随运动，展现出一幅朦胧飘忽的云山“奇观”。

苏轼的表兄文同，以画竹著称于世，开启了著名的“湖州竹派”。他自称“画竹必先得成竹在胸中”，虽是寄兴却是在落笔之前酝酿成熟，因此被苏赞为“胸有成竹”。文同之前的竹画，多为双勾着色，而且仅作背景。文同则单画竹，以水墨单色一笔画出竹的竿、节、枝、叶，并首创以深墨的叶为正面，淡墨的叶为背面，使画面墨彩缤纷和层次丰富。

传为文同所作的《墨竹图》便充分展现了其绘画特色，绢本水墨，现藏台北故宫博物院。纵观全图，写垂竹一枝，先抑后扬，十分别致。竹叶疏密有致，浓淡相间，生机勃勃。笔笔相应，谨严有致，一气呵成，又现潇洒之态。生动地表现了竹子临风擎雨的神韵，充分体现了文同非凡的笔墨功力和对竹的深刻理解。全图采用呈“S”形的纡竹构图，立意深远。纡者，曲也。文同对纡竹的偏爱与他晚年的遭遇不无关系。相传他50岁后，身染沉疴，仕途无望，常画纡竹以吐露心中的积郁，“为垂岩所轧”，“屈己以自保，生意愈艰”，但又挣扎着向上，这正是他自身的写照。文同逝世后，苏轼在《跋与可纡竹》中写道：“想见亡友之风节，其不屈不挠者盖如此云。”

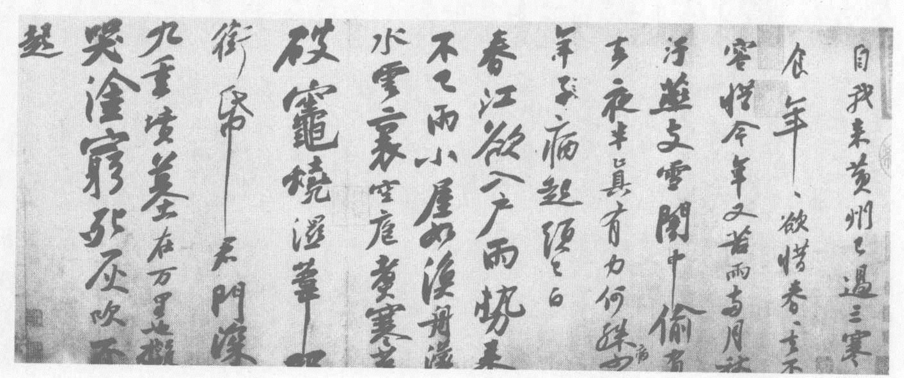
七 SEVEN 书法

在五代两宋的文人阶层中，书法是最为重要的视觉艺术。唐代书法法度严谨，气势恢弘，后世难以超越；五代两宋的文人则开始另辟蹊径，不再强调“宗真迹”，而是“师真意”，强调“尚意”这种主观情绪表现形式，自由挥洒，在书法意趣方面大做文章，体现出鲜明的文人特色。

一开书法尚意之新风的当属历仕后梁、唐、晋、汉、周五代的杨凝式，由于生活于政局动荡的年代，为逃避仕途凶险，常佯装疯癫，狂放不羁，世人称其为“杨风子”（杨疯子）。杨氏书法初学欧阳询、颜真卿，后又学习王羲之、王献之，虽犹存前朝痕迹，但学古而不泥古，杨字中展现出强烈的个人风格，笔法纵逸，令人耳目一新。传世作品共四件，《韭花贴》《夏热帖》《卢鸿草堂十志图》以及《神仙起居法》。

《神仙起居法》，纸本，现存北京故宫博物院。此帖字态恣肆，变化多端，突破了唐人重法、重式的传统，字间紧凑而行间开阔，浓郁的个人风格充斥于字里行间，已看不出明显的唐人痕迹。杨氏书法担当起了承唐启宋的过渡作用，之后的“宋四家”都深受其影响。

至北宋中期，苏轼、黄庭坚、米芾及蔡襄成为宋代书法的代表性人物，史称“宋四家”。四家书法个性鲜明，自成一格，将杨凝式所开创的尚意之路进一步开拓，淋漓尽致将意趣抒写入字里行间，构建起宋代书法的独特面貌。


黄州寒食帖－苏轼

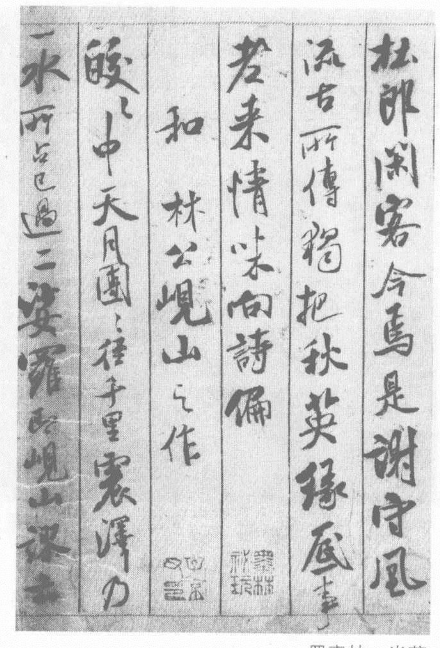
四家中以苏轼名气最大，是宋书尚意之风的倡导者。黄庭坚赞其“本朝善书者，自当推为第一”。而正是这位大名鼎鼎的人物，其握笔的姿势却相当的特殊。侧卧执笔，捏笔向下且不悬腕，类似于今人握钢笔的姿势。就是这种时人眼中奇怪甚至是“病笔”的姿势，给苏轼字体带来了他人很难效仿的风格：右斜、扁肥。

代表作《黄州寒食帖》，被誉为“苏书第一”，纸本行书，现存台北故宫博物院。元丰五年（1082年），时年46岁的苏轼被贬谪至黄州时写下了此帖。书写时起笔迂缓，渐运笔加快，字体呈前小后大之势，章法亦由疏朗转向绵密；结字倾斜多姿，一反工整之风，坚持“粗不嫌粗，细不嫌细”的理念，运用强烈的反差与如潮的气势将心中的愤懑之情宣泄于一纸之上。


诸上座帖－黄庭坚

黄庭坚的书法于四家中成就最大，影响亦最为深远。他博采众长，力主创新，行书方面在汲取“二王”、颜真卿及杨凝式风格的基础上，将南朝摩崖石刻《瘗鹤铭》内紧外张的结构特点进一步夸张，再运用“高执笔”的独特握笔姿势，(捏笔于笔部末梢，垂直于纸面)创造出中宫集聚，四周舒展的“辐射式书体”，散发出强烈的艺术个性，堪称宋书尚意之楷模。

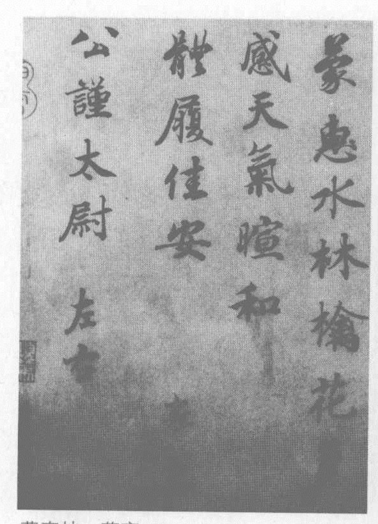
黄庭坚草书功力亦不俗，深得怀素与张旭之笔意，用笔多变，为宋代唯一的草书大家。《诸上座帖》为其草书代表作，现存于北京故宫博物院。此帖将晋唐以来的草书发展至纯熟，点画长短互补，笔势飘逸起伏，章法错落有致，墨色枯润相间，全篇无一败笔，几近完美之作。

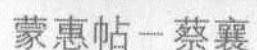


蜀素帖－米芾

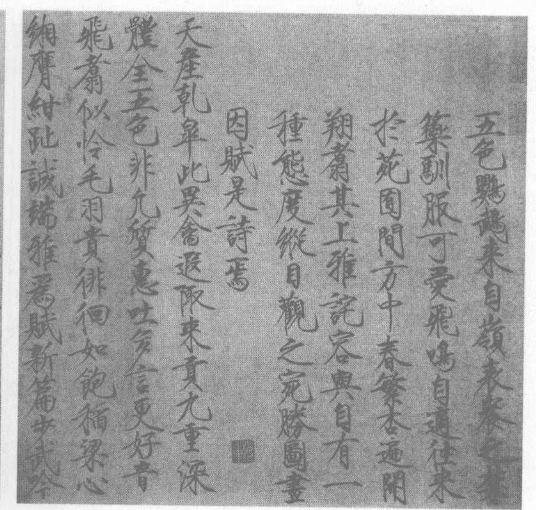
宋四家中行书成就最高者当属米芾，他师承广泛，博采众长，以“二王”为根基，兼习颜真卿、李北海、沈传师，擅长临摹，临写的古迹可达乱真的地步，人称其字作“集古字”。然大量临摹前人的同时，米氏却不曾陷入前人窠臼，而是化古为新，不践陈迹，出新意于法度之中，成自家面目。

《蜀素帖》，又名《拟古诗帖》，因书于四川所织之绫上，故而得名，现存于台北故宫博物院。此帖作于哲宗元祐三年（1088年），时年米芾38岁，文凡71行，共计556字。用笔富于变化，运笔疾迅字体跌宕变幻，八面出峰，充分展现出“刷字”的魅力，被誉为米氏行书第一。另一方面因蜀素粗糙，不易吃墨，书写时渴笔较多，遂使通篇墨色浓淡相间，独具特色。





蒙惠帖－蔡襄



赵佶瘦金体

宋四家中唯蔡襄以楷书著称，他在宋代书法界中地位甚高，被苏轼推崇为“本朝第一”。蔡式书法是四家中保留晋人传统最多的一派，主要沿袭“二王”书风，行笔布势清秀圆润，端庄儒雅，然字体秀润，笔法遒劲，却缺乏震撼人的气势，故而虽在四家中年纪最长却排名最末。另有一说是“苏黄米蔡”中的“蔡”，本指奸臣蔡京，因其作恶多端，弄权误国，为世人所不齿，故以蔡襄代之。

北宋的末朝皇帝宋徽宗赵佶政治上虽无所作为，在艺术方面却贡献颇多，他不单单擅长绘画，其书法造诣亦不俗。赵佶之所以能在中国书法史上占据一席之地缘于“瘦金体”的创立。“瘦金体”又称“瘦筋体”，取法于唐代的薛稷、薛曜，参以褚遂良诸家，介乎于行、楷之间，笔画细瘦挺拔，结体内紧外展，笔势飘逸，在转折处，将藏锋、露锋、运转、提顿等痕迹强化并保留，侧锋如兰似竹，工整而不板滞，符合徽宗偏好清劲的审美趣味。现代美术字中的“仿宋体”即效仿瘦金体之韵而作。





Chapter 08

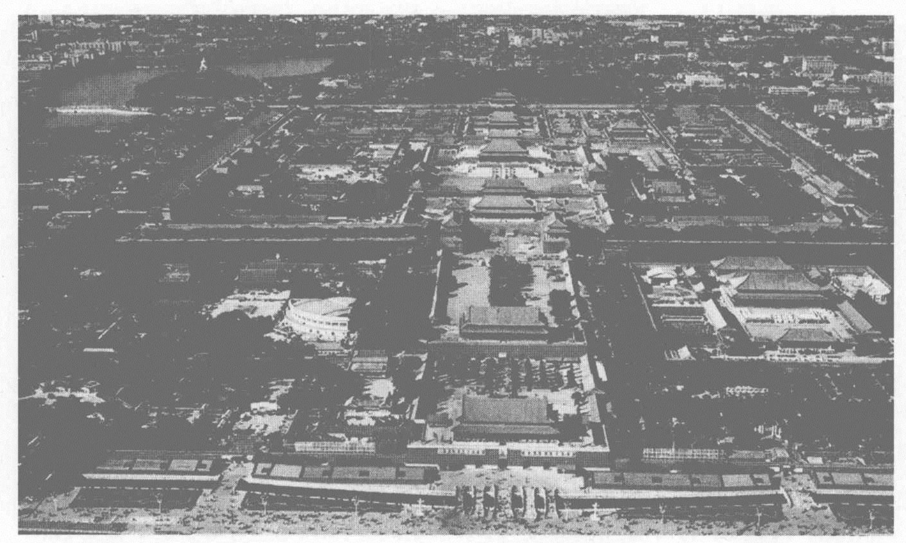
第八章　元代



元朝政权的建立，第一次结束了汉人的天下，开始采用蒙汉二元政治制度，按民族将人民分为四等：蒙古、色目、汉人、南人；按职业又将人民分为十等：一官、二吏、三僧、四道、五医、六工、七猎、八民、九儒、十丐。儒生的地位极其低下仅高于乞丐，使得大量的遭受冷遇的文人皆寄情于诗画，在艺术创作中，在描绘自然美景时强调主观意趣的表达，将文人美术推向鼎盛。另一方面，蒙古统治者实行多元文化统治，给大量外来风格艺术搭建起了良好的发展平台，使该时期的艺术呈现出鲜明的多民族特色。

一 ONE 城市和宗教建筑

元大都（今北京），蒙古人称做“汗八里”，为元朝政治、经济、文化的中心，建于元世祖至元元年至九年（1264－1272年），由被德国传教士汤若望称做“中国的第谷”（丹麦的天文学家）的郭守敬规划设计。根据元明两代的文献记载，并结合1964年的考古勘察与发掘，大致可将大都城还原成整体格局为南北长7400米，东西宽6650米长方形形制，东西南各三门，唯北面独开二门，共计十一门。城市布局基本沿袭宋代传统，皇城位于城南中心，太庙与社稷坛分布在东西两侧，这是依据旧制“左祖右社”而建造；南部偏东的位置建宫城，大明殿与延春殿构成宫城的主殿，建在全城的中轴线上，其他各殿则坐落于中轴线的两侧，呈


故宫全景俯瞰图

东西对称之势。各条街道规划整齐，经纬分明，相对的城门之间都有大道相连，住宅则分布于街头巷尾之间。

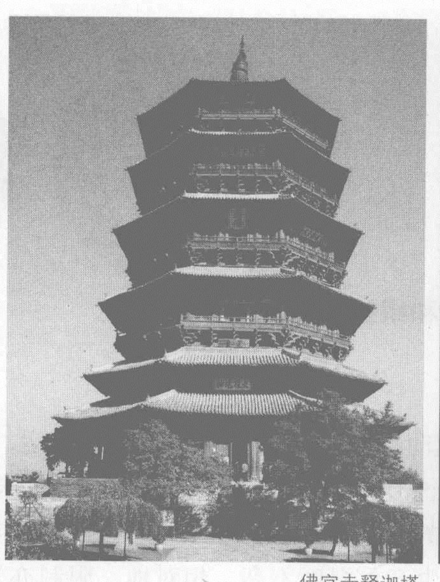
大都的宫殿装饰相当豪华，并且带有强烈的民族色彩。用毡毯做成的墙面装饰物，白色的城墙与城垛，体现出蒙古人对游牧生涯的怀念及尚白习俗的保留。

元大都对之后的明清乃至近现代北京城的规划与布局都有着深远的影响，在今天北京城的大街小巷与胡同串子中，仍可找寻到元大都城市布局的种种痕迹，使这座国际性的大都市散发出的无穷魅力，吸引着来自世界各地的商人、旅行者。马可·波罗曾在《马可·波罗行纪》中对这座城市的布局与宫殿建筑赞不绝口，而通过这番美轮美奂的描述，披着神秘面纱的东方古国开始逐渐进入了西方人的视野，并成为了西方冒险家眼中为之神往的圣地。

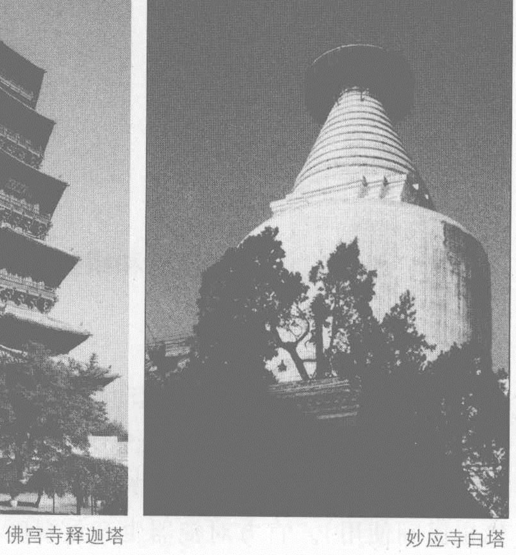
在元代的文化冲突中，辉煌的宗教艺术是其最重要的成果。像将八思巴蒙文、波斯文作为与汉文通用的元代官方文字一样，佛教、道教、伊斯兰教蓬勃发展，各式祭祀建筑遍布全国，虽大都毁于战火，但今天仍可从幸存的少量珍稀建筑中依稀找寻当年的鼎盛煊赫。

佛宫寺释迦塔，因底层塑有释迦牟尼的坐像，故而得名，是元代重要的佛教建筑遗迹。此塔为世界现存最古老最高大的全木结构高层塔式建筑，故又称做应县木塔。塔高67.31米，底层直径30.27米。塔身为八角楼阁式，立在一个分为上下两层的砌石台基上，采用中国古代特有的"殿堂结构金箱斗底槽"建制。外观为五层六檐，但二层以上内部又有暗层，故实为九层。整个建筑巧用各式柱梁与斗拱，结构极为精巧，仅斗拱就采用了有六十来种，可谓集中国古代建筑斗拱之大成。最令人称绝的是，据16世纪古籍记载，释迦塔建成后五百余年中，已历经大风暴一次和大地震七次，而至今已经历时九百余年，这座木塔依然完整无损，用其挺拔的身姿来印证古人的智慧。

山西永济永乐宫为在元代风行一时的全真道教的重要据点，亦是中国道教史上特殊文化符号，是全国目前保存最好的道教三大祖庭之一。该殿为纪念传说中的道教祖师吕洞宾所建，名为大纯阳万寿宫，因地处永乐镇（吕洞宾之故里），故又名永乐宫。现存的主要建筑——无极门、三清殿、纯阳殿和重阳殿，以南北为中轴线，依次排列。与前朝传统不同，东西两面不设配殿廊屋等附属建筑物，总体布局独特。在建筑结构上，吸收了宋代"营造法式"和辽金时期的"减柱法"，粗大的斗拱层叠交错，四周的雕饰不多，相较于之后的明清建筑，显得更为简洁，独具特色。



佛宫寺释迦塔

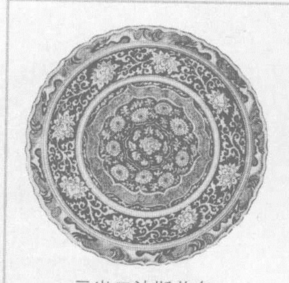


妙应寺白塔

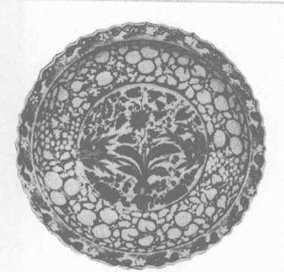
20世纪的50年代之前，从景山上俯瞰北京城，西城区阜城门内的妙应寺白塔是最显眼的建筑物之一。喇嘛教（佛教的一派别，传播于藏蒙等地区）由于得到元朝统治者的提倡，发展很快。此塔为国内现存最大的喇嘛式塔，系入仕元朝的尼泊尔匠师阿尼哥于1271年设计修建。塔身通体洁白，为单层实心砖石结构，总高50.86米，建于平面呈“亚”字形的二重须弥座上。座上为硕大的覆莲座承托着覆钵形的塔身，塔身无任何装饰，简洁洗练。圆锥形的相轮承托着周边挂流苏和风铃的华盖，华盖顶部还立有一铜质小喇嘛塔。全塔结构比例匀称，气势磅礴，给人以临近天国的感觉。1281年，在此拓建寺院，赐名大圣寿万安塔。可惜元末的一场大火将寺院尽毁，唯白塔独存。明代重建，更名为妙应寺。



二 TWO 瓷器和织绣



元出口波斯花盘



元青花焦叶盘

瓷器　游牧民族的生活流动不定，脆弱易碎的瓷器不便搬运，未受到蒙古族人的青睐。因而元代统治者对瓷器并未投入过多关注，未曾出现像宋代官府那样的限制生产的现象（浙江余姚的“秘色窑”在宋代就禁止民间使用）。官方对瓷器生产重视度不高，相对地，限制亦较少，这便为瓷器的民间生产提供了更为广阔的空间。大量的瓷器制品用于供应日益增长的民用及对外贸易需求，刺激了制瓷业的发展。浙江的龙泉窑和福建德化窑异常兴旺，景德镇更是达到前所未有的繁荣，成为全国制瓷业的中心，被称做“瓷都”。

由于元代官方禁止在瓷器上描金，促使匠师致力于釉下彩及色釉的实践与创造，突破了宋以前单色瓷的传统，青花和釉里红的烧成便代表着元代制瓷工艺所取得的创新性进展。青花瓷系以钴蓝在瓷坯上进行彩绘，白地蓝花，两色对映，清新典雅；以绘画作为装饰手段，自由潇洒，颇具水墨画般的艺术效果。

青花松竹梅纹炉，高31.4厘米，现藏于北京故宫博物院。器形庄重，造型优雅，釉质温润，虽纹饰繁复，但层次分明，梅、兰、竹岁寒三友经过匠师娴熟的绘画技巧布置有序，实属元代青花瓷中的佳作。

釉里红系将铜物质作为呈色剂在瓷坯上进行彩绘，白地红花，色彩明快热烈，有华丽之美。但红色不易烧制，需要很高的技巧，而元代属技术初创期，技术生涩，故瓷制品中色彩纯正者极少，直至明初时期，此项技术才被逐渐掌握至娴熟。

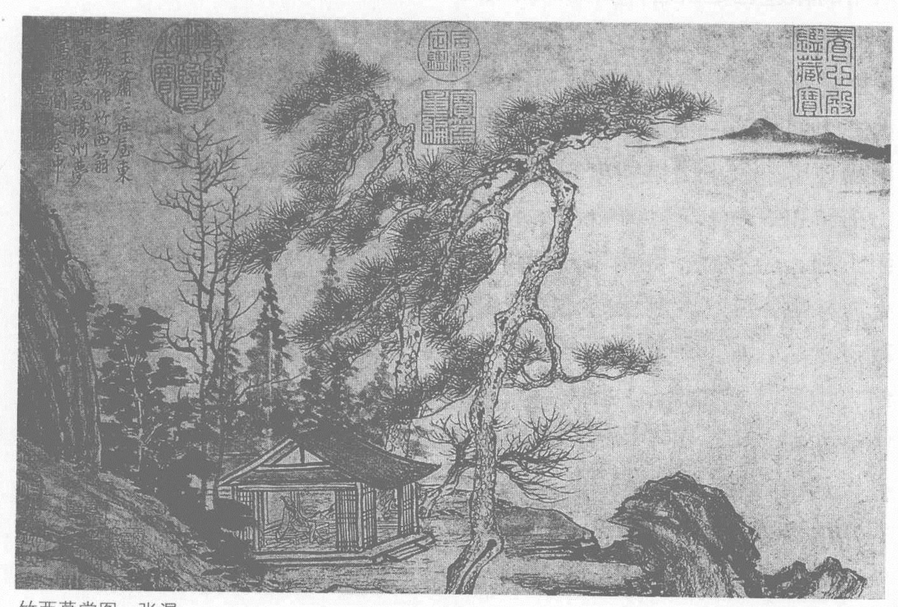
织绣　蒙古贵族对高档丝织品异乎寻常的喜爱极大地刺激了丝织工艺的发展。加金织物便是在此背景下获得大力发展的元代典型新工艺，亦代表着中外艺术融合的突出成就。其特别之处在于往丝织物中加入金银线，以突显华贵富丽。加金织物工艺繁复，品种众多，有织金、绣金、印金，其中最为珍贵的当属纳石失织金锦。纳石失源于波斯语"Nasich"，即金锦之意，用片金线或圆金线来织造纹饰的丝织物。纳石失织品织造紧密，提花规整，给人以富丽堂皇、金碧辉煌的感觉，故而受到皇室青睐成为贵族专供品。据《马可·波罗行纪》所述，当时元代的蒙古贵族不仅衣着满身红紫细软、组织华丽的纳石失金锦，就连日常生活中的帷幕、被褥、椅垫等都为纳石失所制，无一例外，甚至连军营所用的帐篷也是由这种织金锦制成的，绵延数里，场面十分壮观。

此前在宋朝时期，纺织业已开始在内地逐渐发展，但纺纱产量不高，布匹质量粗糙，不能成为人们主要的衣着用品。直至元代棉花种植也开始在全国范围内普及，棉纺工艺的发展因而得到极大地推动。在这一时期出现了一位中国纺织史的重要人物——黄道婆。她曾向海南黎族人学习棉纺和织布工艺（海南在北宋中期便开始大面积种植棉花，其棉织物织工细，色彩好，在南宋时期作为贡品送至杭州），回到故乡松江（今上海）后，她结合黎族的棉纺织生产经验与汉族纺织传统工艺，系统地改进了从轧籽、弹花到纺纱、织布的全部生产工序，制成一套扦、弹、纺、织工具（如搅车、椎弓、三锭脚踏纺车等），提高了纺纱效率。在织造方面，她运用"错纱配色，综线挈花"之法，织制出有名的乌泥泾被，远销各地，当时的松江布被称做"衣被天下"，松江一带也很快成为全国棉纺织业中心。

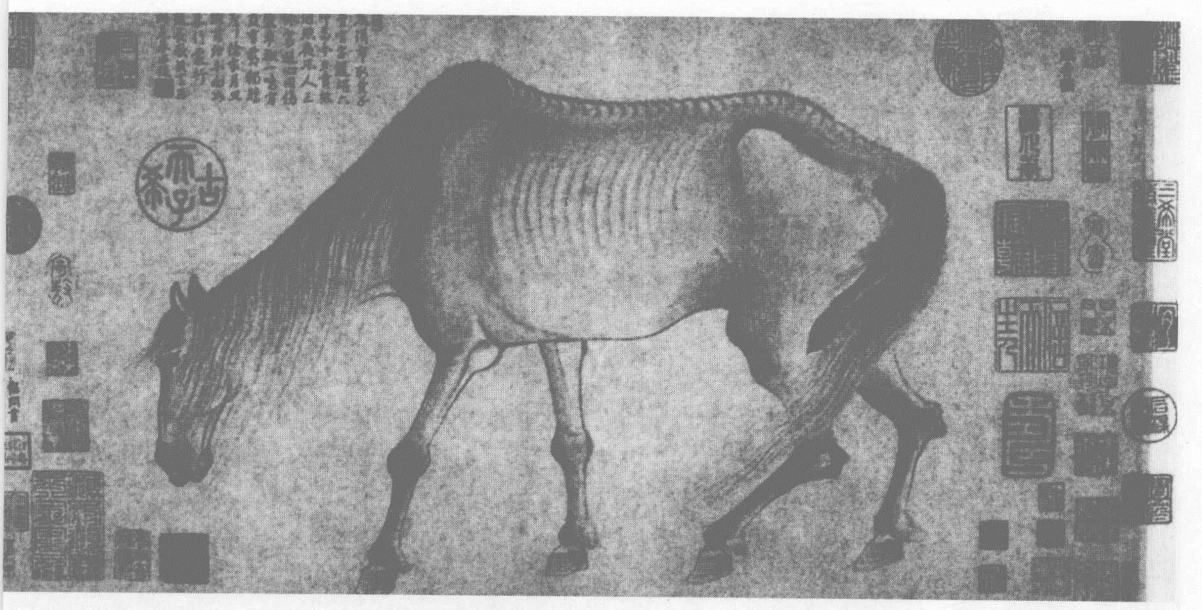
三 THREE 山水画

绘画发展至元代，进入一个新的转折时期。因元代取消了画院制度，职业画家活动趋于沉寂，仅少数专业画家直接服务于宫廷。山水、枯木、竹石、梅兰等题材大量出现，直接反映社会生活的人物画减少。作品强调主观意兴和笔墨韵味，注重诗书画的结合，舍形取神，简逸为上，至此文人画已发展成熟，占据了画坛的主流位置。

遗民画家 蒙元灭宋后，一些汉族文人深隐不仕，以书画来抒发内心的不平之情，形成了富有特色的群体——遗民画家。这一群体大体可分为极端与温和两派，前者在题材和风格上绝不兼容异族文化；后者虽仍与新朝保持距离，但对文化融合的局面基本持默认态度。其中龚开与钱选分别为两派杰出代表。



竹西草堂图－张渥



骏骨图－龚开

龚开（1221－1307年或1222－1304年），字圣予，号翠岩，淮阴人。曾入仕南宋，元军南下攻宋时他正往来于闽浙一带，应该参加了抗元斗争。元朝建立后，他隐居于苏杭一带，在文坛上“倡明雅道”，卖画度日，对现实的不满及对宋朝的怀念时时在笔端流露。其画以水墨为之，大多隐含寓意。如现藏于日本大阪市立美术馆的《骏骨图》，绘一匹瘦马，长头瘦身子，细腿大圆蹄，蕴含着沉重的精神力量。马作背风低首缓行状，长鬃粗尾随风飘动。题画诗意味深长，道出了作者在宋亡后的心中苦闷：一从云雾降天关，空尽先朝十二闲；今日有淮怜骏骨，夕阳沙岸影如山。



王羲之观鹅图－钱选

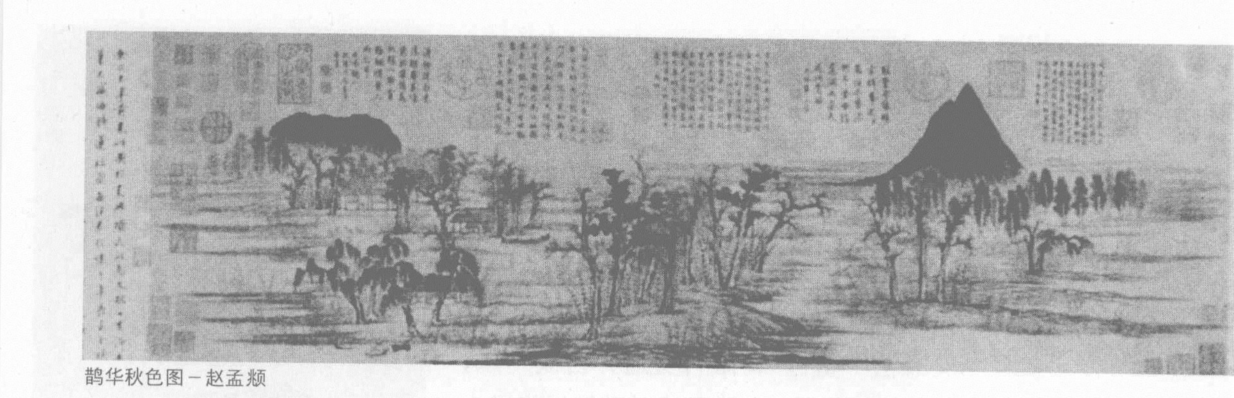
钱选，字舜举，号玉潭，吴兴人。在南宋末年曾为乡贡进士，可惜刚踏上仕途，便遭遇改朝换代的重大变故，遂“励志耻作黄金奴”，誓不出仕元廷，靠卖画为生。钱选在诗文书画方面皆有很高的造诣，其活动范围以临安附近的吴兴为中心，为宋末元初的“吴兴八俊”之一。他的绘画题材以山水和隐逸人物（尤其喜爱描画陶渊明归田隐居）为主，《浮玉山居图》是其山水代表作，纸本设色，现藏于上海博物馆。画面描绘的是吴兴一带的景色，用笔质朴古拙，线条挺健，画意清空而静穆，一种书卷之气盎然楮墨之间。画家从唐代的青绿山水传统出发，在向往前朝的古意中，自出新意，创造出了七分水墨三分青绿的设色画法，自此开启了元代浅绛山水的新时代。

高克恭和赵孟頫的新风格　高克恭(1248－1310)，字彦敬，号房山，大都人，祖籍西域（新疆），回族。高在元代属于地位优越的“色目人”，又官至刑部尚书，位高权重，加之平生酷爱书画，与当时的文人画家私交笃密，成为聚集笼络汉族文人的活跃人物。高氏之山水画师承“二米”，又兼法“董巨”，融合变通，自成一家，以其笔墨苍润，气韵闲逸的独特风格成为开启时代新风的启蒙人物。

由于自小生活在北方，到南方任职时当地云烟流动的美妙景色让高克恭印象颇为深刻，因此，他的山水画多为水墨浅设色，以氤氲迷蒙之气来渲染气氛成为其画作的一大特色。名作《云横秀岭图》，绢本设色，现藏于台北故宫博物院。画卷构图采“董巨”的全景法，主峰高耸，群峰环衬，烟树苍郁，白云缭绕，意境清幽。在融合董、米画法的基础上又施以青绿重色来描绘云山烟树，墨色层次丰富，别具一格。


雨竹图－高克恭

山水之外，高克恭亦擅墨竹，堪与文湖州齐名。他画竹，笔精墨妙，既重形，又重神，从中寓示出清高磊落的处世态度。传世名作《雨竹图》，纸本设色，现藏于北京故宫博物院。图中以浓淡不一的墨色画出烟雨中的两株竹，笔势厚重，墨彩飞扬，将秋风疏雨、玉立青竿的韵味刻画得情趣盎然。



鹊华秋色图－赵孟頫

赵孟頫（1254－1322年），字子昂，号松雪道人，湖州（浙江吴兴）人，谥文敏，为“吴兴八俊”之首。出身宋宗室后裔（赵匡胤十一世孙），却出仕元朝，官至翰林学士承旨（从一品），特殊的身世让他成为了朝野上下争议最大的人物。然赵虽身居高位，却仅是文侍之臣，并无实权，难以施展政治抱负；加之以宋宗室身份人元，内心难免自责之情，遂将精力投入到书画创作中，取得了杰出成就。

赵孟頫的天才堪称全能，书法领域里，追忆晋唐古风，创造出匀净平顺、秀媚圆润的“赵体”，与欧、颜、柳并称四大书家。绘画领域里，力倡“古意”与“书画同法”，取法北宋和五代大家，山水、人物、花鸟、鞍马、墨竹无所不能，下笔皆成妙品，开创了元代简率、尚意、以书入画的新风尚，使文人画走向全面成熟，被后人称做“敞开文人画大门”的领军式人物。

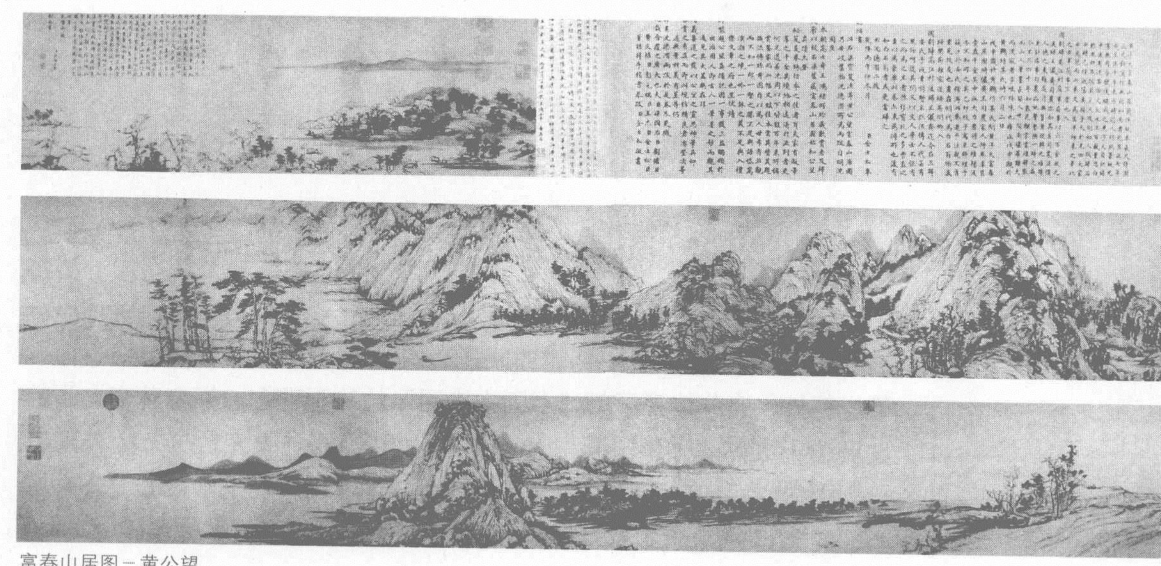
《鹊华秋色图》，纸本设色，现藏于台北故宫博物院。此画是赵子昂专为江南遗民圈的精神领袖周密所作，故此画充分体现出画者借复古开新风的理想。画卷采用平远构图法，描绘出齐州郊区（今山东济南）华不注和鹊山及其周围的秋天景色。作者以水墨间用青绿着色，河岸树木写意画成，树干简略双钩，树叶用墨点成，渔船出没，草屋茅舍，诸多景物在画者的笔下显得疏朗有致，流畅的线条益发突出凝重含蓄之美 。后人评价该画卷既有唐人之致而去其纤，又有宋人之雄而去其犷。

《秀石疏林图》纸本水墨，是赵孟頫以书入画的典型代表作，现藏于北京故宫博物院。此画以飞白写石之纹理，以篆籀写古木树干，以八法写疏林之竹，将绘画的笔墨情趣提到空前的高度，以“写”代“描”，笔墨精妙，充分体现了赵“书画本来同”的绘画理念，标志着文人画的发展趋于成熟。王维“画中有诗”的文化内涵，“天人合一”的外师造化，中得心源和“书画本来同”的笔墨情趣，以及北宋米氏的“寄兴游心”的天真平淡的画风，至此中国文人画的基本要素大体完备。

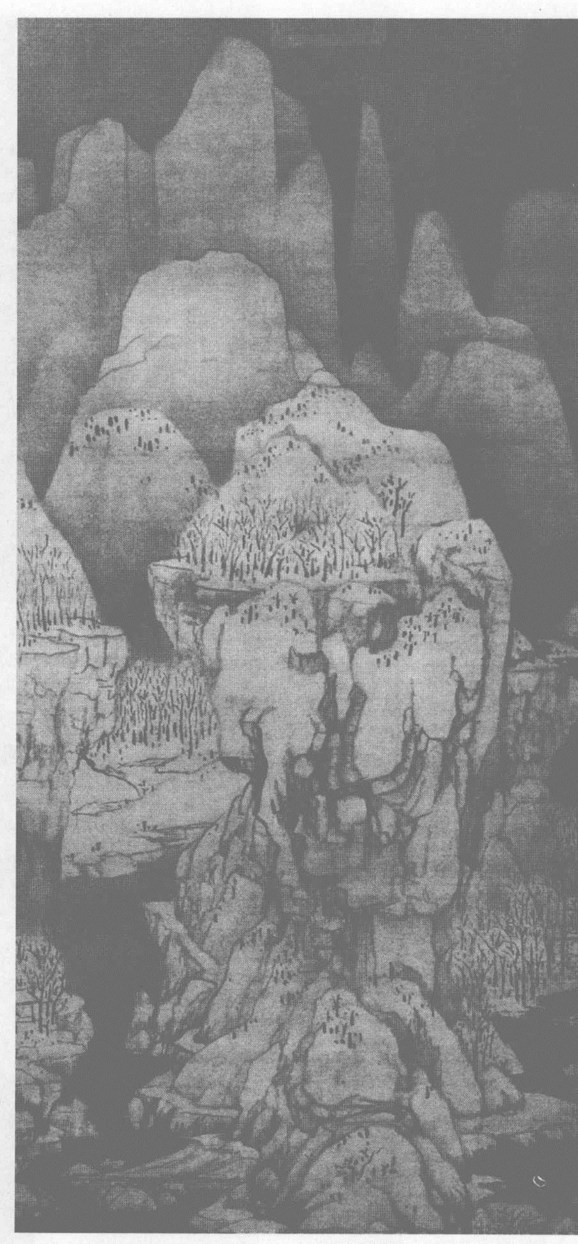
山水画四大家 高克恭与赵孟頫虽贵为元代山水画新风格的开创者，但综观看来，元初的画风还是以过渡性为主，直至元末四大家的出现才完成了划时代风格的塑造。四家分别指：黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，画风虽各有特点，但主要都从五代董源、北宋巨然的基础上发展而来，其作品以“雅洁淡逸”为特点，重笔墨，尚意趣，并结合书诗书画印，使山水画的美学价值陡然提升。

黄公望（1269－1354年），字子久，号大痴，江苏常熟人。黄公望的这个名字由来颇有一番趣味，他原名陆坚，父母过世后被同里黄氏收养。黄氏老年得子，友人贺曰：“黄公望子，久矣！”遂改名黄公望。黄公望早年混迹官场，却官运不通，受累入狱，出狱后绝意功名，隐居江湖，加入道教全真派，以传授三教学说及卖画为业。

黄公望隐遁山林埋头于书画之中，不料想却在仕途之外取得了另一番成就。黄在四家中年龄最长，享年最高，年过八十，仍神清目明。他在四家中唯一直接受过赵孟頫的指导，其画风沿袭了赵氏水墨简率的特点，又承袭了“董巨”山水的高逸之风，多以浅绛或水墨设色，形成了简淡劲秀的格调，为明清文人画家所效仿。


富春山居图－黄公望

《富春山居图》为黄公望的得意之作，是他应道友无用师之请而画，每每兴起时才提笔挥毫，因而费时数年才算完成。这幅长达六米多的巨迹构图取平远，气势恢弘，意境深远，布局讲究，笔墨精练，画家并不拘泥于景物的具体刻画，而是着重于山水整体风貌把握，营造出阔大幽深的意境。此幅画作流传至今还有着传奇的经历，明末清初之际的吴问卿获此珍迹，死前却想将它一同带去，命人焚毁，好在刚一点火，吴便昏了过去，家人将其抢出。无奈画卷却一分为二，首部也被烧去一部分，故名《剩山图》，现藏于浙江博物馆，另一部分则藏于台北故宫博物院。但后来乾隆却将《剩山图》鉴定为赝品，而把一摹本（子明本）奉为真迹，多次题跋，真迹却阴差阳错地躲过了被反复题诗的噩运。



黄之所以名列四家之首，除了其年龄原因之外，还在于其丰富多变的艺术风格。《九峰雪霁图》便是他另一风格的代表之作，整幅画面用稀疏的笔墨勾勒石林树木，不加皴擦，奇峰屏立，丘壑奇特，用水墨将天色与山石晕染，形成莫可名状的压抑感，衬托出寒气逼人的严冷气氛，突出了雪景山水的壮丽之美。

九峰雪霁图－黄公望

吴镇（1280－1354年），字仲圭，号梅花道人。他是四家中真正的隐士，一生基本上不曾离开他的家乡嘉兴城塘，以看相为生，朋友也多为和尚、道士与隐士，少与显赫人物来往。王国器（王蒙之父，亦赵孟頫的女婿）曾向他求一墨宝，他却将这一请求一拖再拖，拖了十二年后，最后才勉强画了一套墨竹图册了事。

吴的山水画风格独特，与其他三家重用笔不同，他重用墨，多湿笔，在董、巨画法上加以发展，兼采马、夏之长，笔墨雄秀浑厚，苍古沉郁；此外，三家皆用楷书题款，独吴用草书，与其黑白水墨相辉映，效果奇佳，堪与清初的髡残相媲美。



洞庭鱼隐图－吴镇

清幽山水中点缀一渔父垂钓者是吴最喜爱的题材，寄寓隐者遁世避俗怡然自得的闲适情怀。现藏于上海博物馆的《渔父图》便是吴众多《渔父图》中的代表作。画卷采用俯视取景、“一水两岸”的构图方式，山环水曲的画面中，波旁水泽间一叶扁舟悠然荡漾，垂钓湖面的渔者迷失于这水天一色之间，一派迷蒙幽深的意境。上部还有题诗一首：“目断烟波青有无，霜凋枫叶锦模糊。千尺浪，回腮鲈，诗筒相对酒葫芦。”

吴不仅生活清苦，其画作在生前也不得人赏识。相传他与盛懋为邻，盛颇受时人欢迎，求画者络绎不绝，而吴画却无人问津，吴妻就曾抱怨丈夫无人欣赏，吴曰：“二十年后不复尔。”果然，他的画作得到了后人的大力追捧，沈周、董其昌、清四王皆受其之影响。

渔父图－吴镇

倪瓒（1301？－1374年），字元镇，号云林。倪的身世颇具传奇色彩，他出身于名门望族，长兄倪昭逵为道教上层人物，被赐以真人之号，倪家得以享有种种特权，生活优越。元末农民起义暴发，社会一片混乱，倪变卖家财遁入太湖，开始了长达二十余年的隐士生活。

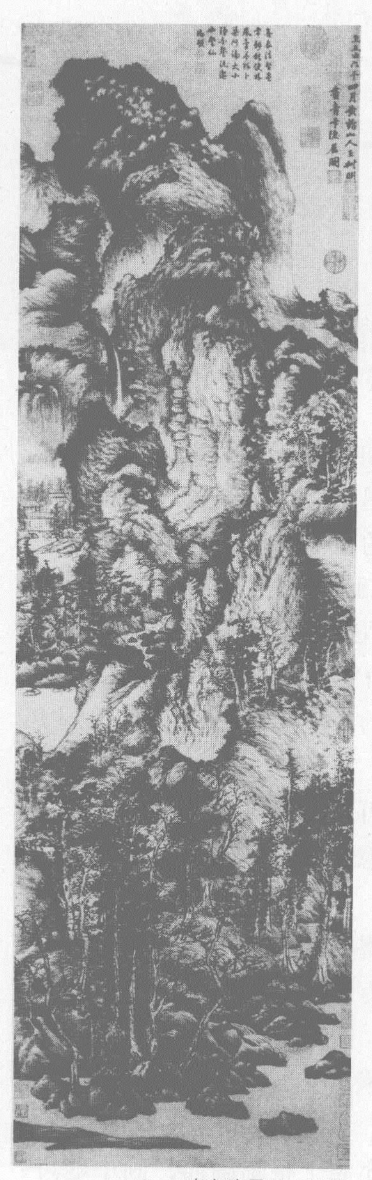
在倪瓒的早年与晚年时期，生活较为安定，作品以着色山水为主。漂泊不定的隐居年代是倪氏创作力的旺盛时期，此时的作品风格独特，以水墨居多。其画作多绘太湖之景，构图趋于程式化，取三段平远式，近景为平坡陀木，中景为浩浩湖水，上端则为一抹远山。枯笔淡墨，无人物，意境萧瑟孤寂。倪的无人山水亦多无印章，用近乎晋人的工整楷书题写诗词，朴素秀雅，与疏简风格的画面相得益彰。

画家技法出神入化的标志性代表作是现藏于上海博物馆的《渔庄秋霁图》。通幅画作以渴笔淡墨绘出，近处为一小片乱石，上有枯树六株；中部不着一笔，以示水面；远处则为矮山两重，山荒石寒，衬托出江南深秋凄凉空寂的气氛。

倪瓒的画“幽淡天真”，以境界见长，被定作“逸品”，为后人标榜的楷模，甚至以家中有无倪画定雅俗，可谓影响深远。此外，大概与出身显赫有关，倪瓒的洁癖在当时十分出名。相传其友徐氏久闻倪家“清閟阁”美名，经再三恳求，得以获准参观。途中，徐随口吐了一痰，倪立刻命人遍寻痰迹，无果，便蹲下身来亲自去找，终于在桐树根处寻得，令人不断洗刷树根，直至他认为干净后方才作罢。



渔庄秋霁图－倪瓒



青卞隐居图－王蒙

王蒙（1308－1385年），字叔明，号黄鹤山樵。王乃赵孟頫的外孙，是赵氏后人中艺术成就最高者。王乃四家中技法最全面者，山水、墨竹、点景人物，无所不能。其画作多为大幅全景式，运墨浑厚，章法稠密，林木茂密，重峦叠嶂，气势如虹，与倪瓒清疏简逸的风格形成鲜明的对比。

《青卞隐居图》是王的杰出作品，现藏于上海博物馆。画中描绘的是王蒙家乡浙江吴兴附近的卞山之景。此画为全景式构图，山势陡峭，草木华滋，一隐者沿小径而行，气势壮观中无逼迫之感，却有恬静之趣。难能可贵的是，这幅画作展现了作者炉火纯青的作画技巧，董源、巨然、范宽、李成、郭熙等诸家皴法以及浑点、破墨点、直线点等各式墨法皆可在此画中找到，可谓是后世画家学习山水画技法的最佳范本。

可惜这样一位集绘画之大成者，最后却不得善终。明初任泰安知州时，因金陵赏画之事，王被牵连进胡惟庸案，冤死狱中，亦是四家中最不幸者。



墨梅图－王冕

四 FOUR 花鸟画

元代画坛以文人情趣为主流，花鸟画亦受此影响，宋代工整细腻、富丽堂皇的院体花鸟渐趋没落，转而是水墨花鸟大行其道。结合元代特殊的时代背景，以及梅兰竹菊本身所具有的独特的美学价值，“四君子”画自然而然地在当时最受追捧，几乎是所有画家皆会涉及的题材。

王冕（1287－1359年），字元章，号梅花屋主，浙江诸暨人（绍兴）。他出身贫寒，《儒林外史》中曾记载王冕幼年放牛的故事。但艰难的生活却未能磨灭他好学的本质，经常到寺庙的长明灯下苦读。相传他才思敏捷，三岁便能与宾客对答如流，被赞为“千里马”。学识满满后，本打算在官场上一展抱负，无奈屡试不中，再加上元朝“九儒十丐”与歧视汉人的残酷现实，断了王的仕途心。退隐田园后，却最终成就了一位以墨梅见长的画家。

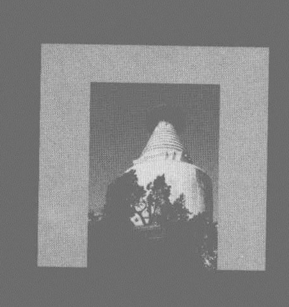
由于本身性情豪爽、不拘一格，王的墨梅打破了有宋以来的细瘦稀疏之习，而以花多枝繁为主，形成“千花万蕊”的一家之法。其传世的《墨梅图》有多幅，其中一幅宽约50厘米，长约32厘米的小图，现藏于北京故宫博物院。画中一折枝梅花自右部横斜支出，笔墨硬挺，生机盎然，墨笔点出的梅花，枝疏花茂，盛开的、渐开的、待开的，似经意却又好似无意，清新洒脱，简率野逸之气充满于整幅画面。画中题诗：“吾家洗砚池头树，个个花开淡墨痕，不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。”以诗点题，以梅寓志，诗情画意相辉映，道出了画家不甘在黑暗腐朽的社会现实中随波逐流的孤高品性。

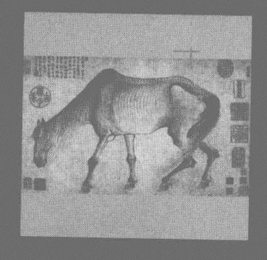

清闷阁墨竹图－柯九思

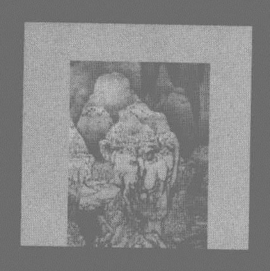
柯九思(1290－1343年)，字敬仲，号丹丘生，台州仙居(今属浙江)人。因书画鉴赏能力卓越，为元文宗所赏识，任奎阁学士院鉴书博士(正五品)一职，掌管内府所藏书画与器物的审定工作。后因朝中官僚的妒忌及文宗去世，柯辞职南归，绝意仕途。

尽管官运不顺，却不曾影响柯在艺术领域大显身手，他的诗书画造诣极高，时称三绝，其中尤以墨竹著称于世，刘伯温与乾隆都曾对他的墨竹有过题咏之作。柯九思的画传于后世的较少，但因其名声大，伪作也不少。如今尚存比较可靠的精品是藏于故宫博物院的《清闷阁墨竹图》和上海博物馆的《双竹图》。

《清闷阁墨竹图》，纸本水墨，是柯专为倪瓒所作。画中两竿修竹依石而立，石旁点以雅竹小草，竹干劲挺，竹叶浓淡相间，深墨为面，淡墨为背，整幅画作高雅秀丽，自有一股清逸之气。由此画卷可以看出，以书入画的“文人写意”时代已经悄然来到，竹叶已不再由“双钩”写实而成，而以书法的撇笔法写之，将赵孟頫的“以书入画”的理论进一步延伸。



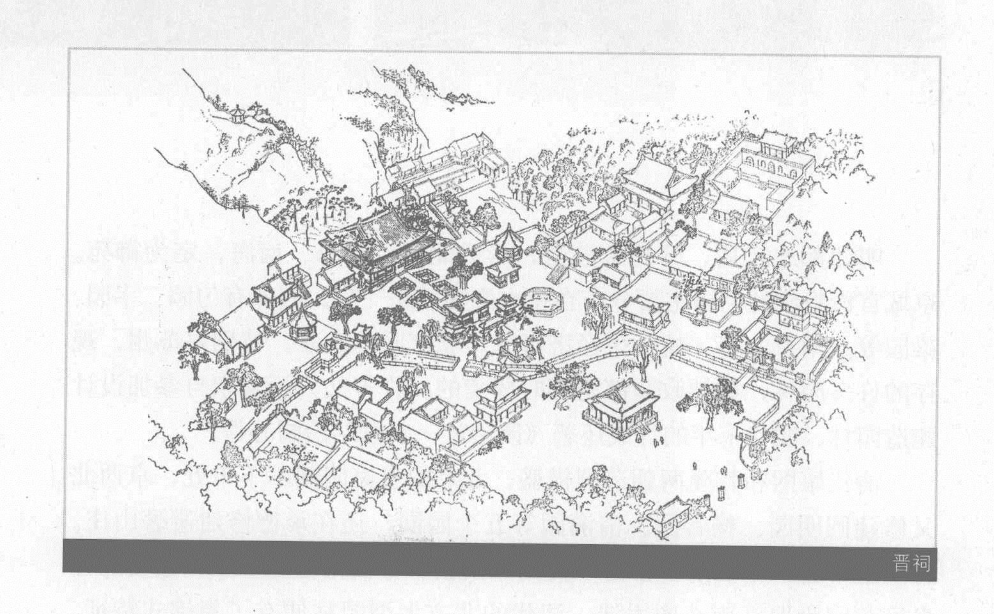




Chapter 09

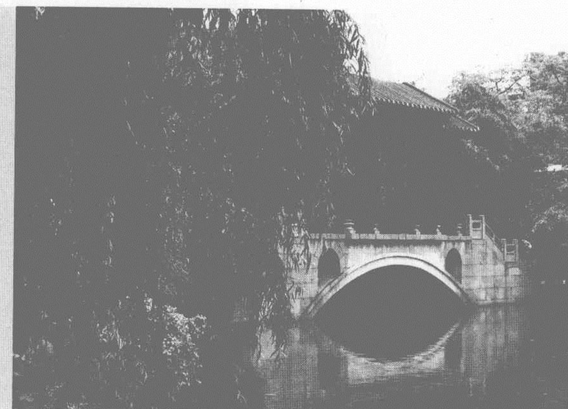
第九章　明清园林建筑





晋祠

园林和山水画一样是中国文化最具个性的创造物，它们体现了中华民族特殊的审美观和艺术情趣。中国古典园林建筑在明、清两朝发展到顶峰。魏晋南北朝时期初步确立了再现自然山水的造园艺术理念；隋朝至宋代，在诗歌和绘画的影响下，造园家形成了在造园中营造诗情画意境界的艺术原则；到明、清时期，江南的园林在精巧、乐趣上达到了炉火纯青的地步，北方园林在清代发展出集锦式布局形式。

梁园

明建都北京后，开拓太液池，形成北海、中海、南海，定为御苑。京城官僚贵族的宅园主要分布在积水潭和城东一带。西郊有勺园、幸园、梁园等。南京、苏、杭一带经济富庶，私家园林众多。特别是苏州，现存的许多园林，如拙政园都是那时修建的。许多文人画家亲自参加设计建造园林，明代末年的计成还著《园治》一书总结治园心得。

清代康熙和乾隆两朝造园极盛，北京的皇家园囿不下十处，京西北又修建圆明园、畅春园、清漪园等五个园囿，还在承德修建避暑山庄。乾隆皇帝曾六下江南，目睹了扬州和西湖一带江南园林胜景，遂使北方皇家花园吸取江南造园手法，清代的北方大型园林便有了集锦式特征，园被分为若干景区，仿各地名园胜景。例如承德避暑山庄有康熙三十六景和乾隆三十六景，烟雨楼据说就是模仿浙江嘉兴的烟雨楼。圆明园有四十景。清代扬州园林以叠山技术见长，苏州的园林至解放初期还留存一百多处。



网师园

拙政园

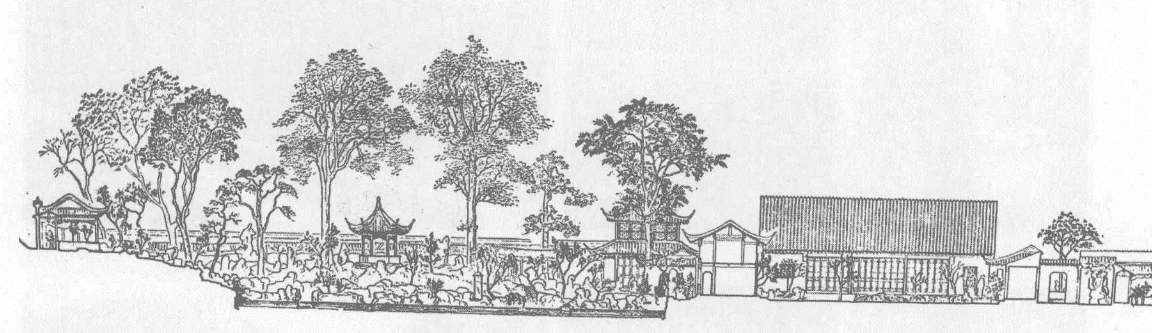
圆明园

勺园

西苑

清漪园

一 ONE 古典园林的境界



寒壁庄

中国的园林同欧洲的园林相比走的是“再现自然山水”的道路，即在有限的空间内浓缩布置大自然山水的诸要素。欧洲园林设计比较注意平坦、整齐和规划。造园主要因素是花圃、草地、花丛、树丛、泉池、雕塑，大型的园林虽也开凿水系或利用水系，但很少建造假山。中国园林要再造一个完整缩小的自然世界，人工堆砌的山石就成了不可少的园林景观要素。

意大利的园林是真山实水，建筑依地形和坡势而建，造园并不追求幽深曲折，而是层次分明，几何形构形较多。这种风格影响了法国。法国的园林多建在开阔的草地或缓坡之上，花坛、道路、水系和建筑呈更大规模的几何构形，空间构造上讲究视线开阔，并不像中国园林喜欢分割空间，构成若干视线受到限制的场景。英国园林设计是尽量避免人工雕琢的痕迹，以美化自然的方式构园造景。园林以疏林、缓坡和建筑周边环境的纯净而著称，它把自然风景的要素——湖泊、溪流、山坡、树林巧加利用，或作适度改造，以营造如诗似画的景色。



安徽民居高浮雕额枋

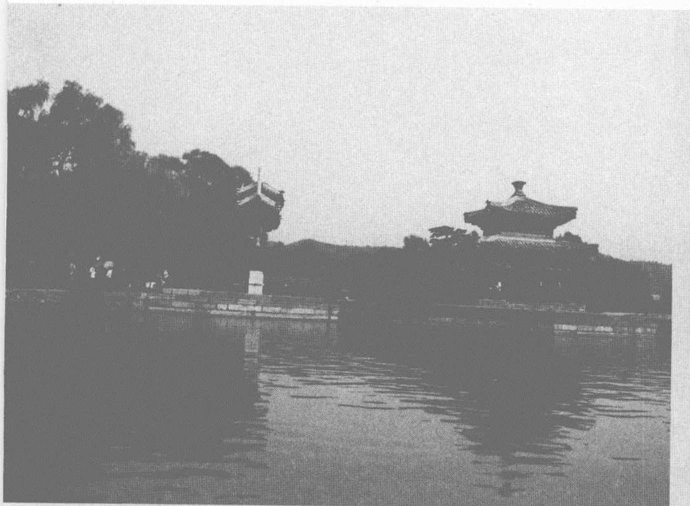
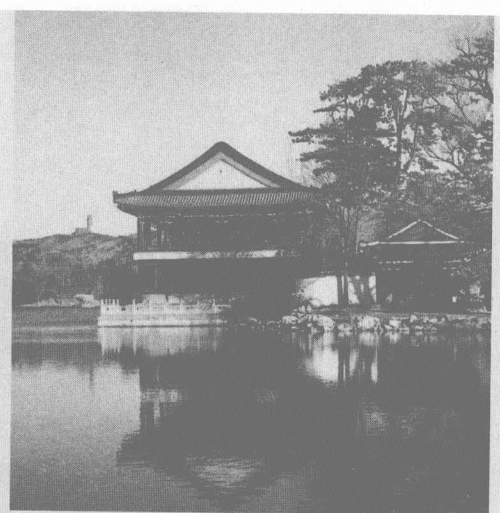
中国的建筑布局则多采用中轴线引导和左右对称的方法来达到整体的统一。北京故宫乃至明清北京旧城都有中轴线。寺庙和陵墓建筑为了营造庄严、肃穆的视觉效果，也多以轴线对称来组建殿堂房舍。在平地上修建的大型民宅也多以轴线对称的形式构造。如果说中国的建筑构局大都具有条理性和明晰性，有着以中轴线为主，左右对称，形成两边的空间院落的格局，附属的园林则以相反相成的形式互补这种建筑格局的明晰和条理倾向，它多营造回环曲折，参差错落，忽而幽闭，忽而洞开的变化情景。这显然受了中国官僚士大夫那种逃避世俗，钟情于山林隐居生活，试图在大自然的秀丽或壮美中找到慰藉的情节的影响。

老庄玄学和文人情节深深地影响了中国古代的造型和视觉艺术。文人雅士们遍游名山大川，体验了山川的神秘雄奇和对人心灵情感的抚慰和升华后，要把自然山水浓缩再现于他们的庭院中。像画家们在平面媒介上创造自然景象，发明诸多程式化的笔法，如树法、水法和山石的皴笔画法等以在艺术抽象的层次上构造意境，造园家们也在自然界中找到诸多符合他们审美情趣的要素和营造景观的艺术准则。



安徽黟县志诚堂厢房隔扇门绦环板

计成在我国古代唯一的那本园林艺术著作《园冶》中认为园林是“咫尺山林，多方胜景”，“峭壁山者，靠壁理也。借以粉墙为纸，以石为画也。理者相石纹，仿古人笔意，植黄山松柏、古梅、美竹，收之圆窗，宛然镜游也”，“合乔木参差山腰，盘根嵌石，宛若画意”。清代的钱泳谈到造园的技巧说，“造园如作诗文，必使曲折有法，前后呼应”。

承德避暑山庄

不同的风景会引起人不同的情绪，中国和欧洲的造园家们都懂此理。在中国，园林山水构成了中国的文人雅士生活体验和生存空间的一部分。他们的园林常刻意营造诗情画意，并借助匾联来破题，或者说强化这种感受。例如承德避暑山庄的“万壑松风”建筑群近有古松，远有岩壑，当晚风吹过松林，便会发出瑟瑟的涛声。康熙皇帝曾赋诗：“云卷千松色，泉如万籁吟。”在欧洲，很少见到以诗文来强化对园林景观气氛的感受的做法。

中国的造园艺术还刻意挖掘在季节时令和气候变化下，园林景观动感形态和对人的知觉与感觉的艺术效果。《园冶》就此写道：“日竞花朝，宵分月夕”，“纳千顷之汪洋，收四时之烂漫”，“萧寺可以卜邻，梵音到耳；远峰偏宜借景，秀色堪餐”。苏州拙政园中的“留听阁”勾起雨滴残荷的意境，“听雨轩”使人联想起雨打芭蕉的情景。

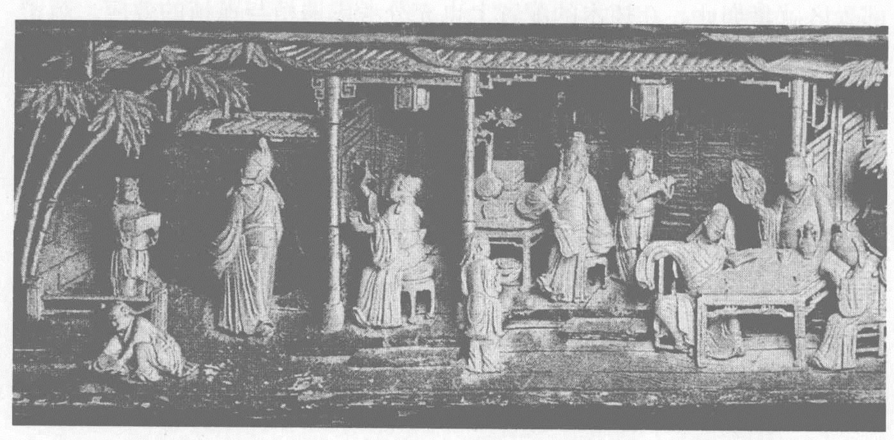
有宅必有园，私家园林是作为家宅的一部分，这影响了中国私家园林的空间布局。在古代罗马一些有条件的城镇住户，也在房屋或围墙圈隔的住宅范围内修建内庭小花园。但在英国的乡镇更多是以居室为中心，屋前、屋后或周边建花园。中西园林布局的差异有所谓“内向”和“外向”的区分。欧洲的大型园林也一般以别墅和典雅的低层楼房为中心，左、右或四周布置园林，园林常与外面更广大的自然山水相通。中国的大型园林，如皇家园林也有此倾向。小型的私家园林，尤以苏州园林为典型，建筑多背面朝外，正面向内，形成一个较大的庭园空间，房屋、回廊、亭榭沿庭园周边布置。为使宅邸具有自然生态感，所以在庭园里引水、叠山、植花种树。为减少局促、拥塞感，还尽量分割空间，造成空间和视线的曲折和幽深感。同处在市井中的私家园林不同，大型皇家或贵族园林则是把外向与内向相结合，对建筑的正面和背面都作处理，既考虑内庭的景观效果，也考虑从外部观看的景观效果。例如苏州市井中的沧浪亭由于园外西北部临水，为适应外景，沧浪亭部分回廊和建筑也采用外向形式。熙和园云松巢建筑群西部回廊形成的空间院落采内向型建造，东部回廊则取外向型格局。

中国的园林看似凌乱，无几何规则可寻。但它在处理园中园或各个景区、景点的视觉相互制约关系上都有一套造园技巧，这就是所谓看与被看，“点景”与“对景”的关系。它要求在建筑物的位置和形式的安排上，要考虑该建筑同其他建筑的视觉关联，使园林建筑从内向外看和从外面看都有极好的画面构图效果。欧洲的造园家也会考虑从建筑物的门窗看出去的“对景”效果，但他们很少像中国造园家那么细致入微。

二 TWO 造园的艺术手法

古典的私家园林常以具有强烈对比差异的场景紧密相连的手法来营造效果，例如先安排若干小空间在园内主要景区入口处，以突出主要风景区的开阔感。颐和园在东部的主要入口，首先是仁寿殿前院的三合院，再经过一段曲径进入呈正方形的玉兰堂四合院前院，穿过这些院落后才来到昆明湖畔。苏州的许多私家园林也以入口部分的曲折、狭长和封闭著称，借以衬托，使主要景区有柳暗花明、豁然开朗的感觉。法国的园林则多使入口开阔，以造成先期的印象。中国古典造园家多在景区和院落的安排上，采用整齐规则的院落同不规则的空间相对照，例如在方正的院落后安排林立的山石，曲折的水池和参差错落的屋宇。这种处理可以避免重复和单调的感觉。

古典园林还追求含蓄婉约的格调，用欲显而隐、欲露而藏的手法把某些精华的景观或藏于幽深偏僻之处，或隐于树丛山石之后。私家园林尤其如此，常采用内向布局的形式，以小巧、朴素的园门通向外面的世界。进入园门后，还以山石或影壁为屏障，使人不能一览全园景色。



景德镇通议大夫祠额枋

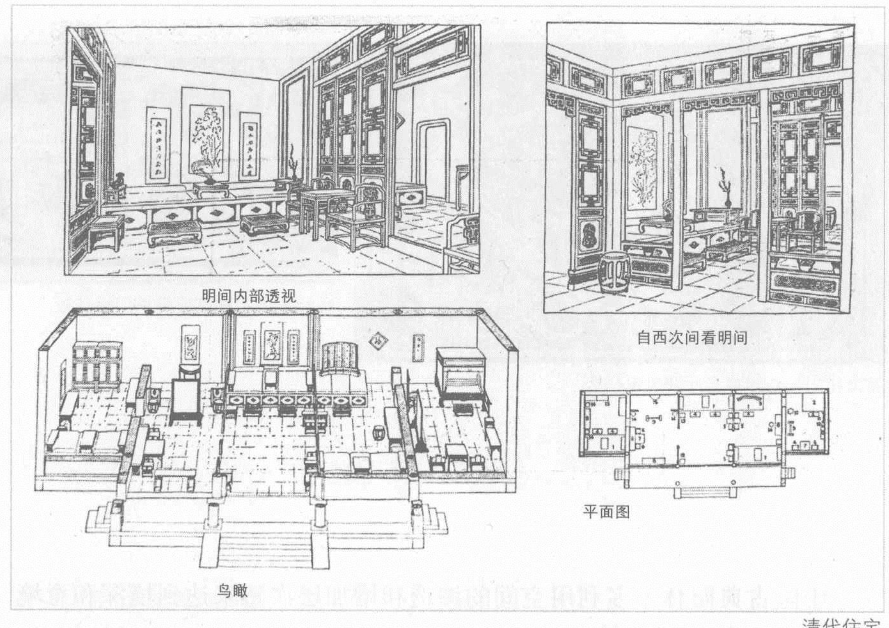


广州陈氏书院隔扇门裙板

在建筑空间安排上也强调疏密有致而不平均分布，某些区域屋宇鳞次栉比，建筑物高度集中，景观内容繁多，步移景异，在另一些区域则营造建筑稀少、景观变化不大、略显空旷的感觉。其他造园要素如山石位置的经营，也本着疏密对比的原则，以密集的山石造成千岩万壑和咫尺山林的气氛后，又借稀疏散落的山石来作点缀和陪衬。苏州留园的中部景区就是如此。在树木的配置上也充分考虑遍植与孤植的效应。疏密的对比和变化有助于产生韵律节奏感。

中国古典园林也讲究善用虚实。山水是一对虚实关系，山为实，水为虚。山环水抱，虚实结合，产生不同的情景。山水的实体山石也包含虚、实两面，峰峦为实，凹入的部分像沟、壑、漳、穴则为虚。建筑物立面的处理也常以一对虚实关系来思考，白粉墙体为实，门、窗孔、透空的走廊为虚。空间是虚，建筑形体是实。空间的曲折变化、实体的形态万千帮助构成了中国古典园林的诗情画意。北方园林在虚实的设置与处理上远不及南方园林。

中国古典园林为营造景观的变迁和意境的幽深，强调庭园布局的婉转曲折，主要通过使各种造园要素之间的连接的曲折性来实现。中国的



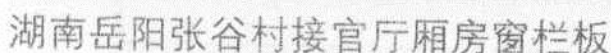
清代住宅

单体建筑大多简单，呈方形或矩形。造园家们主要是借助廊来把单体建筑组合成曲折多变的建筑群。计成在《园冶》中说，廊可以“蹑山腰，落水面，任高低曲折，自然继续蜿蜒”。

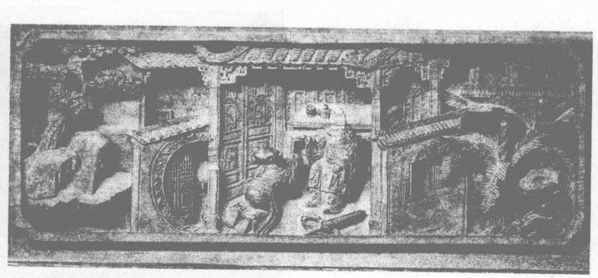
北方皇家园林的廊多呈互相垂直的转角关系，很少使用弧形曲廊；江南园林的廊可以作任何形式的转折，以廊的曲折造成空间的曲折。有的园林也借助建筑物的直接衔接，造成空间交错迂回的感觉。这种力求蜿蜒曲折而忌平直规整的园林美学倾向也表现在山石、洞壑、水、驳岸、桥和墙垣的设计。地形的迂回起伏，空间和景观设计的曲折变化也要求连接景区和空间的路径求曲忌直，以达“曲径通幽”的效果。

造成高低错落感是另一造园手法。为求得天然情趣，造园家也选择在依山傍水或地形起伏变化的地方建园，在无天然地形可利用时，常以堆山叠石，引水开池，改变原有地形，使之具有起伏变化。同时，也使建筑与地形环境一致，例如依山坡修建呈倾斜状的爬山廊或呈阶梯形的跌落游廊，所谓“培山接以廊枋”、“亭台突池沼而参差”，堆山叠石有高有凹，有曲有深，有峻而悬，有平而坦。





湖南岳阳张谷村接官厅厢房窗栏板



杭州胡氏宗祠寝殿隔扇门绨环板

中国古典园林家多利用空间的渗透和增加层次感来达到境深和意境的幽雅。隔着多个层次去看同一个景观会造成深远和不可穷尽的幻觉，因此造园家们利用各种手段来分隔空间，同时又使之相互连通、渗透，这主要是通过大量设置完全透空的门洞、窗口来实现的。透视是透过各个窗洞看另外空间的景物的手法。在江南的私家园林，常看到空间被粉墙分隔成若干小院，而这些墙又开上许多窗口、门洞，当人的视线穿过重重的门洞和窗口，看到一连串的空间，便产生景致的深远和难以穷尽的感觉，并能“步移景异”。

“对景”也是通过以空间相互渗透，或者说隔着一个层次去看景物来实现的。透过特意设置的门洞或窗口去看某一景物，可以造成景物宛若一幅图画嵌于画框中。圆洞门有框景的作用，中国古典园林十分注意从圆洞门看到花园庭院景致的效果。巧妙地运用对景，还可使两个景物互为对景。“借景”是另一利用空间渗透增加景观美感的手法。借景主要是指把园外景色引入园内。通常是把园林中的厅堂设计得十分开敞，使室外的景观能透过空透的门廊正面，或侧面融入，同厅堂内景构成如画的景致。

三 THREE 景观空间结构与观赏方式

北方皇家园囿和江南私家园林在造园风格的差异是因为环境和服务对象不同。北方园林多处自然环境优美而开阔之地，多数建筑和风景点取外向布局或内外向相结合的布局。建筑和园林的总格局不能彻底摆脱轴线对称和四合院布局。江南私家园林多呈闭关自守的格局，路径曲折而多变。建筑上，江南园林比皇家园林更显轻巧、纤细和玲珑剔透。南方建筑的翼角翘曲，北方则较平缓；北方园林建筑墙面厚重，江南则较轻巧。建筑内部的隔扇、栏杆等各种木结构上，江南园林多显得纤细，图案灵巧；北方园林则比较朴拙、严谨、粗壮。在空间处理上，北方园林较封闭，内外空间界线分明；江南园林则较开敞、通透，内外空间渗透，层次变化丰富。色彩上，北方园林建筑富丽堂皇，而江南园林较淡雅、朴素。皇家建筑红墙黄瓦，金碧辉煌，江南私家园林建筑青瓦粉墙，木作多为栗皮色或深棕色，同自然山水高度协调，给人以幽静的感觉。江南花木品种繁多，远胜北方园林。北方的山石浑厚凝重，江南园林则较空灵虚幻。

中国古典园林，尤其是南方园林具有多空间、多视野和步移景异的特征，类似山水画长卷。造园家不仅考虑从某些固定的点上能否获得良好的静观效果，而且要考虑在行进的过程中观者获得的景观连贯的动观效果，在景观场景的空间序列安排上，常以设想中的观赏路线为依据。除北方皇家园林外，大多数园林都忌轴线引导而力求曲折变化，常采用的是环形的观赏路线和辐射形式的观赏路线的总体结构安排。

环形观赏路线结构被私家小园林采用。通常情况是建筑物沿园的周边布置，常以山石或建筑向心墙面的封闭性来阻挡视线，避免整个园区被一览无遗。入口多在园的一角，园的中心区为一较大的空间。进入园内后，经曲廊引导，沿园的一侧走向纵深处，过轩楹高爽、空间开阔的主要厅堂，一览园林中心的全貌，再沿另一侧返回入口。园囿周边视曲廊长短常布置亭榭、小庭园和较狭长的房舍。

辐射形观赏路线布局以某个空间院落为中心，再分别到达环绕中心院落的其他景区。其他各小院或曲折，或狭小，与中心庭院构成对比，从属和变异的关系。进入作为全园景区枢纽的中心庭园又是一个贯穿式的观赏路线。很多大的园林，如苏州留园观赏路线和空间组合更为复杂。留园的入口部分近似串联的序列形式，中央部分呈环形序列形式，东部则兼有串联和中心辐射两种序列形式的特点。

四 FOUR 山石、水池、建筑和花木的配置特征

山石、水池、建筑、花木是构成古典园林的四大要素。古语说，片山有致，寸石生情。在古典园林中，山石的使用方式极其广泛，在厅堂前院中特置一玲珑石块，或形质优美的石峰；若置两三块，则分出主次。在较小的庭院堆山叠石，多采取在墙中嵌理壁岩，山石嵌于墙内，犹如浮雕。紧靠墙面所叠假山，在粉墙的背景下，酷似一幅古朴的图画。也有在小庭院中大规模堆叠山石，造成咫尺山峰、清幽林区的气氛。

较大的庭园中可以大规模堆山叠石，形成峰岩嶙峋，沟壑纵横。山石还可以分隔空间，遮挡视线，前者使分隔的空间相互延伸和渗透，后者起到影壁的作用，使内景深藏不露。拙政园腰门后，怪石嶙峋，苔藓斑驳，犹如一面翠嶂。山石还可堆叠成磴道，随地形而转折起伏。堆叠的山石可以在内部形成虚空的沟涧、洞壑。追求自然曲折是古典园林的基本特征，园林中的水也不仅池岸求曲折而忌平直，还以山石作驳岸，其犬牙交错的形态在水陆之间构成一种过渡。



留园


詹园

水使园林产生动感，中国古典园林用水分为集中和分散两种，集中用水适用大型园囿，如北海和颐和园中的福海。小型庭院也有采用沿集中而平静的水池四周环列建筑的形式。分散用水形成若干或大或窄，或平静或湍急的水面。水面开阔的地方可叠山石，建亭台楼阁；狭窄的地方形成溪流。带状水面盘旋循环，贯穿于山石夹峰形成涧，穿壑通谷又添深邃藏幽之感。山得水而活，善用山水是中国古典园林艺术的精华。

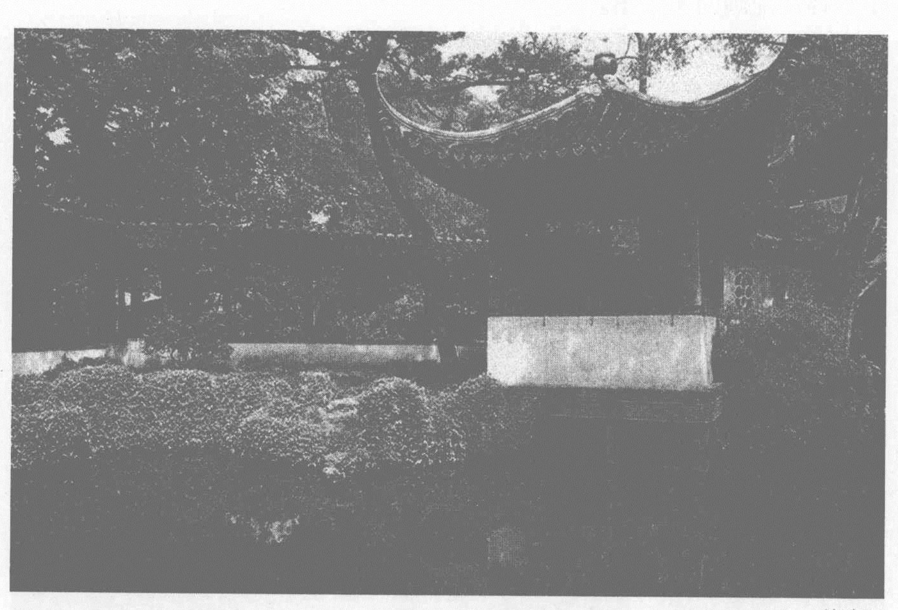
园林以种植花木起家，园林景观的形成与花木配置有直接关系。花草树木丰富了园林的色彩和视觉印象；随季节、时令和气候变化的花草树木还可产生截然不同的意境，作用于人们的听觉和嗅觉。苏州拙政园的“听雨轩”，留园中的“闻木樨香”都突出显示了这些景观的声觉和嗅觉效果。树的种植有点种、孤植和丛植几种形式。点种的树可以烘托陪衬主体建筑物，或点缀庭园空间。起陪衬作用的树多以建筑为中心，环绕点种较高大的乔木；较小的院落以孤植为主，树多偏于院落的一角。

较大的庭园点植乔木二三株，并配置灌木花草作为陪衬。植树宜一大一小，忌对称排列。在更大的庭园空间，把点种和丛植相结合，乔木和灌木相搭配，造成枝叶繁茂，嘉木葱茏的气氛。对花木品种的选择也十分考究，北方园林多选用松柏，江南则多选择各种落叶树。密植也要求密中有疏，大小相间，高低参差错落，力具山野情趣。

五 FIVE 北方和南方的著名宫殿和园林建筑

明清建筑在承继前朝传统的基础之上，宫廷建筑呈现出定形化、威权化的趋势，而民间建筑则向多样化、世俗化方向发展。

南方园林 明清时期，江苏一带经济繁荣，文化发达，南京、扬州、无锡、苏州、太仓、常熟等地，造园活动风行一时。其中尤以苏州、扬州两地为盛。苏州留园、狮子林和拙政园，扬州的何园、个园、瘦西湖等，这些园林部分由文人与画家直接参与设计建造，强调主观的意兴与心绪表达；突出山水的自然之美，清新淡雅，讲究山林野趣，使居者"不出城廓，而享山林之美"。



拙政园

江苏园林素以小巧精致闻名于世，占地62亩的拙政园当属其中最宽敞者。拙政园1509年（明正德四年），由王献臣所建，取名“拙政”是因晋朝《闲居赋》的一段话：“筑室种树，逍遥自得……灌园鬻蔬，以供朝夕之膳……此亦拙者之为政也”，取朴实之人在自家花园为政之意。

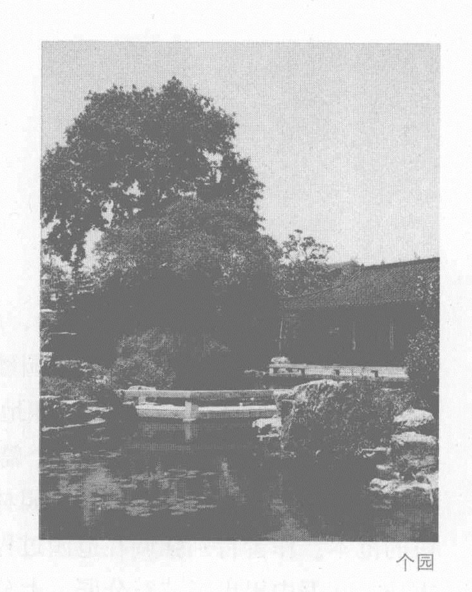
全园分为东、中、西三区，以水景取胜。中区为全园主体部分，一入园门，黄石山耸立眼前，山后便是绚烂的远香堂跃入视野。此堂四面长窗通透，可览园中景色；堂北有临池平台、隔水可欣赏岛山和远处亭榭。整座园林文人气息甚是浓厚，平淡简远，处处诗情画意，保持了明代园林疏朗典雅的古朴风格。此外，该园还有一特点便是园区分割和布局非常巧妙，充分运用借景和对景等造园艺术。如中区西北筑有见山楼，登楼可远眺虎丘，将远景移入园中，深得借景之精要。西区池南的“宜两亭”与池北的“倒影楼”隔池相对，互为对景。

值得一提的是，江南才子文征明曾直接参与了拙政园的造园活动，现存的《拙政园图》便是他在创作设计拙政园的过程中，据景画下的三十一幅诗配画的实景图。

留园，位于苏州阊门外。明嘉靖年间本为太仆寺卿徐泰时所建的“东园”；嘉庆年间归刘恕，名“寒碧庄”，俗称刘园；光绪年间由盛旭



留园


个园

买下扩建，并改名为“留园”，有“长留于天地”之意，一直沿用至今。留园占地三十余亩，集住宅、祠堂、园林于一体，建筑占总面积的三分之一，分为中、东、北、西四大景区。各区间以墙相隔，又以廊相通，形成隔而不绝层层相属的建筑组群。中区以寒碧庄为基址，经营最久，其中南庭的冠云峰，高6.5米，集“瘦、皱、漏、透”之特点，堪称太湖石中的极品。据传此奇石还为北宋末花石纲中未来得及运走的遗物。

扬州历来富庶，商贸发达，为富商云集之地，在明清的造园潮流中，富商们也受此风感染，修筑起一座座精致华丽的园林。与由文人所建的苏州的清新洒脱不同，扬州园林显得更为辉煌气派。个园坐落于东关街，为嘉庆年间两淮盐总商黄应泰所建，黄因爱竹，在园中植竹万竿，因“个”字乃“竹”字之半，且状似竹叶，故取名“个园”。

分峰造石当为扬州叠石的一大特色，而个园就以假山堆叠精巧而著称。工匠选用石笋、太湖石、褐黄石和雪石，采用分峰叠石的手法，表达出“春山艳冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡”的诗情画意。该园据说出自石涛的手笔，他一生游历名山大川，“搜尽奇峰打草稿”，在个园设计中取材自然，却又敢打破常格，创造出了四季假山汇于一园的独特艺术风格。

计成《园治》又名《夺天工》，成书于明崇祯四年（1631年），是明代著名的造园专家计成累多年造园经验，而写就的一本造园学专著。全书共三卷，分为兴造论、园说、相地、立基、屋宇、装拆、门窗、墙垣、铺地、掇山、选石以及借景十二个篇章。同时，还详附了两百余幅造墙、铺地、造门窗等图式，为后世的园林建造提供了理论框架，以及可供模仿的范本。作者特别强调在造园过程中，要尽量展现出园主的主观审美志趣，在书中提出了“三分匠，七分主人”的观点。此书不单单对我国的园林建筑修建产生了深远的影响，而且东渡至日本，成为国际造园学的不朽之作。

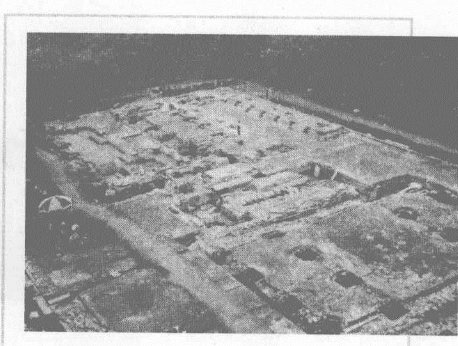
北方园林　有“万园之园”之称的圆明园位于北京西郊，乃中西建筑艺术集大成者。园内布局设计巧妙，平面布局呈倒置的品字形，由圆明园、长春园、绮春园三园组成，占地约5200亩(350公顷)。其总设计师虽为康熙时期任命的雷金玉，但在实际建造过程中，大多还是由康熙、雍正与乾隆亲自指导。

圆明园系一座水景园，因水成趣，水面占全园面积一半以上。在山环水绕之中，分布着145处景观，聚天下胜景和名园之特点，亭台楼榭与湖光山色交相辉映，诗情画意融于变幻万千的景象之中。如杭州西湖十景的“平湖秋月”、“三潭印月”、“曲院风荷”、“苏堤春晓”，还有仿桃花源的“武陵春色”、仿狮子林的“叠石迷宫”、仿庐山的“西峰秀色”、仿孤山放鹤亭的“招鹤蹬”、仿瞻园的“茹园”等等，汇集了中国古代造园艺术之精华。





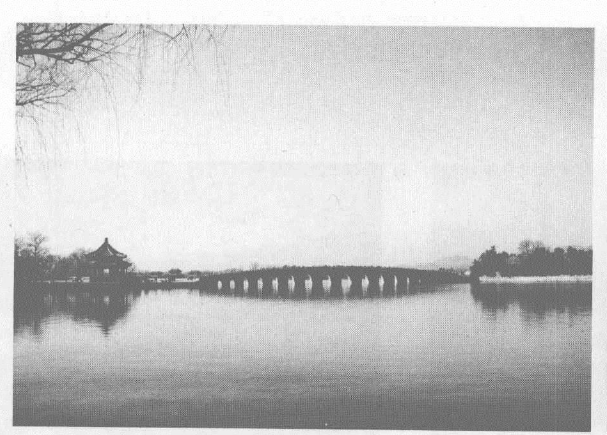
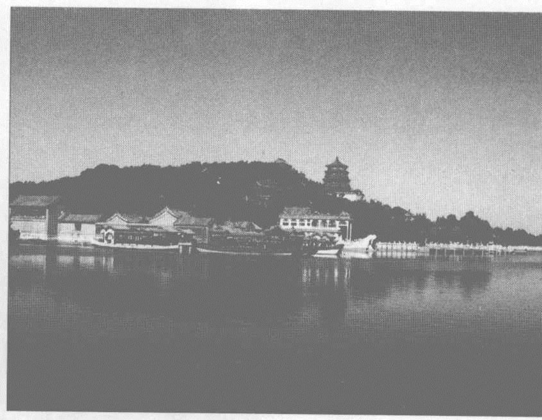
圆明园西洋楼废墟



圆明园含经堂遗址

更有意思的是，圆明园还形成了一种中西合璧的独特风格。长春园的北端，原建有一组欧式宫苑园林，其中有座“西洋楼”，由国外传教士郎世宁、王致诚、蒋友仁等设计，园区建筑以大量石材为主料，采用文艺复兴后期的巴洛克风格。主景区中建有各式水池和喷泉，在湖中还置有威尼斯城模型，于岸边山上便可欣赏万里之外的“水城风光”。景区道路铺饰、树木修剪、石器雕刻、铜像铸造等都颇具西方特色；但楼顶却盖有独具中国特色的琉璃瓦，墙上镶有琉璃砖，同时采用了中国传统的叠石与砖雕工艺。这在当时，可算是世界上仅有的一处兼具东西方风格的园林建筑群。

同时，圆明园中还藏有名人字画、秘府典籍、钟鼎宝器等大量稀世文物，乾隆钦定的《四库全书》与康熙《古今图书集成》皆藏于此。著名作家维克多·雨果曾在英法联军远征中国致巴特莱上尉的信中谈道，“请您想象有一座言语无法形容的建筑，某种恍若月宫的建筑，这就是圆明园”。可惜，1860年10月英法联军洗劫圆明园，数日之间，“世界园林的典范”变成一片废墟，只剩断壁残垣，供后人追思。

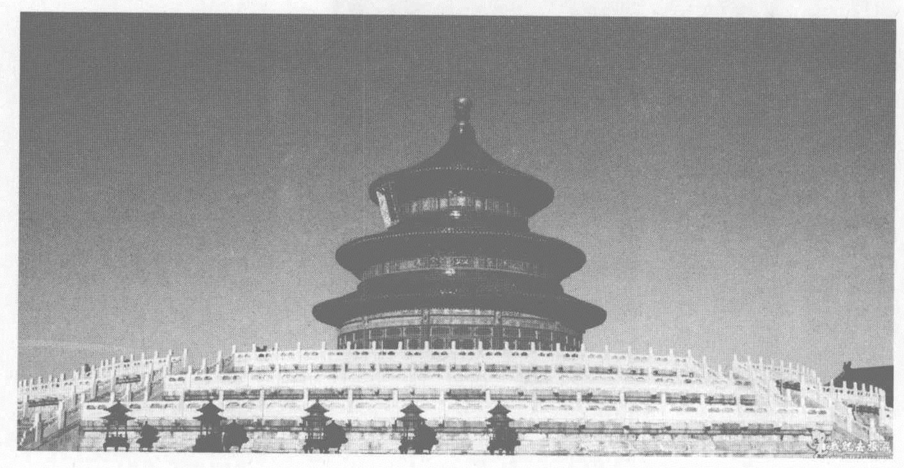


颐和园

毁于英法联军铁蹄之下的清漪园，于1888年由慈禧太后组织复建，改名颐和园，其名为“颐养太和”之义。颐和园主要以昆明湖和万寿山为基址，占地 2.97 平方公里，其中水面占四分之三，集传统造园艺术之大成，是中国现存最完整，规模最大的皇家园林。

园中有建筑物百余座、大小院落20余处，3000余间古建筑，面积70000多平方米，古树名木1600余株。全园大体分为两个区域：北区以万寿山为主体，以山巅的佛香阁为中心，组成庞大的主体建筑群，华丽大气，巍峨壮观。南区以昆明湖为主体，碧波荡漾的湖中有一座南湖岛，由美丽的十七孔白石拱桥和东岸相连。湖西部有一长堤，堤上修有六座造形优美的桥，因仿自西湖的“苏堤”，故被称做“西堤”。沿湖北岸东西逶迤的“长廊”将所有建筑连接贯通，游廊全长728米，1992年被认定为世界上最长的长廊，列入“吉尼斯世界纪录”。此外，廊上的每根梁上都有彩绘，内容包括山水风景、花鸟鱼虫、人物典故等，共计14000余幅图画。

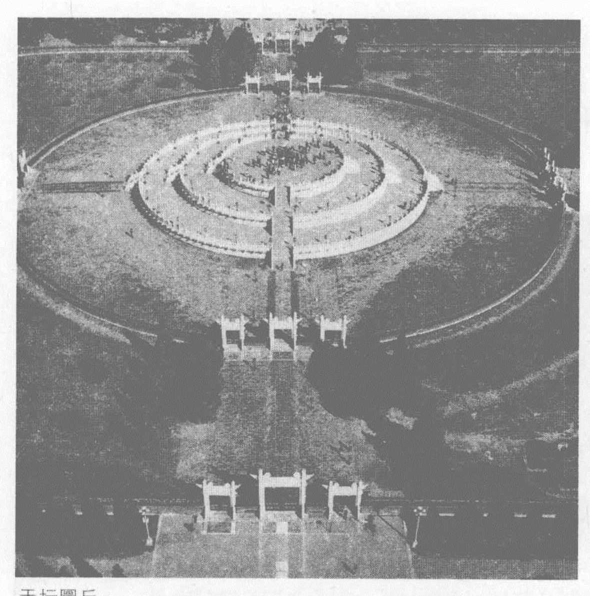
颐和园巧妙地借西部玉泉山作为它的大背景，形成山环水抱之势，既具中国皇家园林的磅礴华贵之气，又不失自然之趣，把人工营造与自然风光和谐地融合于一体，集中体现了中国传统园林虽由人作，宛自天开的造园准则。

六 Six 坛庙和陵墓


天坛

坛庙　封建时代里，统治者皆自号天子，是天的儿子，因而特别重视“敬天法祖”的郊祀之礼。此风在明清时期尤盛，兴建起了社稷坛、太庙、天坛、地坛、日坛、月坛等一系列规格严整、营造宏大的坛庙建筑。位于北京外城南部永定门内大街东的天坛是中国现存最大的古代祭祀性建筑群，占地约2.8平方公里，建于明永乐十八年(1420年)，今天的规模为明嘉靖九年(1530年)扩建而成。

天坛为明清两朝天子祭天与祈祷丰年之所，建有二重垣墙，形成内外坛，坛墙南方北圆，象征天圆地方。其整体建筑群按用途可分为四组：祭天的圜丘与祈祷丰收的祈年殿为主要建筑，沿中轴线南北相对，由长约400米、宽约30米、高出地面3.6米的丹陛桥相连，寓意由地下进入天庭需要迈过一段遥远而漫长的距离；斋宫坐西朝东，为皇帝祭祀前斋戒沐浴之所；神乐位于圜丘坛西天门外西北，为祭祀用的牺牲与表演人员的处所。

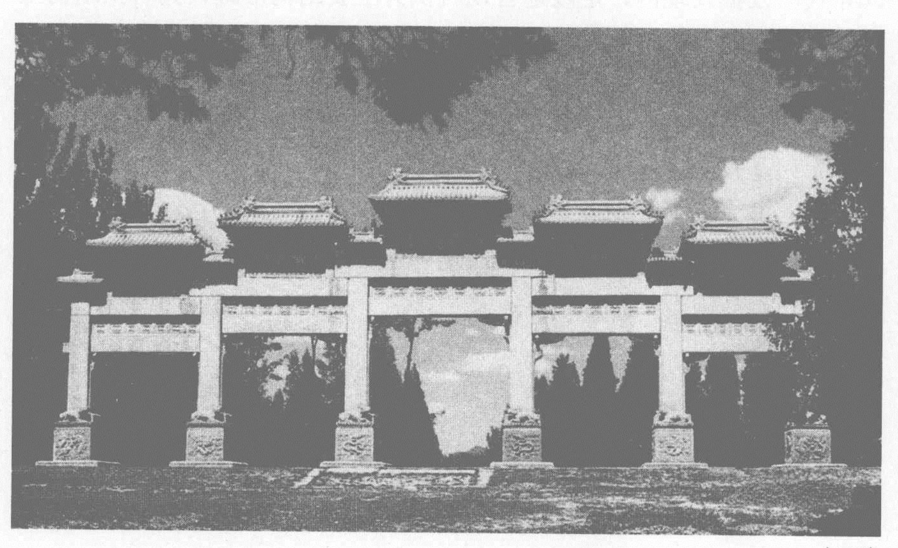


天坛圜丘

祈年殿呈圆形，直径32米，全高45米，三重檐攒尖顶，覆青、黄、绿三色琉璃。此殿为全砖木结构，没有大梁长檩，全靠28根木柱和36根枋桷来支撑起这座三层连体的殿檐。中间4根龙井柱象征四季流转；另12根金柱与12根外柱附会十二个月与十二时辰。可惜，该殿于1889年(清光绪十五年)被雷击起火焚毁。据称，因为殿的大柱是由沉香木所制，火灾发生时，数里之外都可以闻到沉香木燃烧所散发的清香。翌年，皇室组织相关人员按原来的样式重建。

圜丘位于天坛的最南端，因祭天须露祭，台上不能建屋，故是一座以青石砌成的平敞圆形石台。因九是数字之冠，表示至高至大，故石台用石皆使用9及其倍数的数量。台高三层，上层坛面直径9丈，中层15丈，下层21丈。三层坛面的直径总和为45丈，除应合9的倍数外，还暗含“九五之尊”的寓意。坛面铺石在上层中心定一圆石，为天心石，于其外围砌石板9块，第2圈砌18块，以下每圈递增9块，共砌9圈，“九九八十一块”，寓意“九重天”。

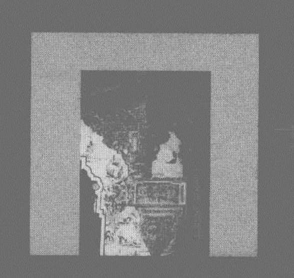
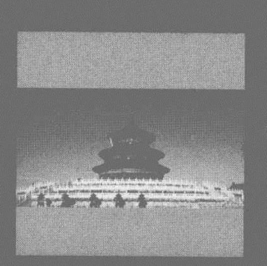
陵墓　明清陵墓基本沿袭两宋建制，依山为主体，由神道、牌坊、碑亭等组成。宋代以后，皇室陵墓已不再求高求大，转而对风水布局极为讲究。十三陵，明朝十三位皇帝的安息地，坐落于北京昌平天寿山一个三面环山、向南开口的小盆地内。据说，明成祖朱棣曾为择址建陵耗费了不少的功夫。最先是口外的屠家营，但因皇氏姓朱，与“猪”谐音，猪家要进了屠家定要被宰杀活剐，未获同意。另一处选在昌平西的羊山脚下，羊和猪本可相安无事地和谐共处，但不巧的是，山后有个村子叫“狼儿峪”，狼出没之处猪、羊堪危，也未被采用。再一处是京西的“燕家台”，“燕家”又与“晏驾”是谐音，不祥，又被否。京西的潭拓寺景色虽好，但地处山间深处地方狭窄，难有后世子孙发展之余地，亦未能入选。直至永乐七年，才在昌平县黄土山下选中这块山环水绕的陵地，并改名为“天寿山”。



十三陵

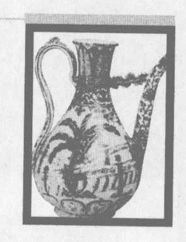
十三座陵墓皆依山面水，是一个整体性强、布局主从分明的大型陵墓群。其规模宏伟壮丽，景色苍秀，气势雄阔，是国内现存最集中、最完整的陵园建筑群。诸陵共用一长约1200米的统一神道，主陵为明成祖的长陵，建于明永乐七年（1409年），位于天寿山主峰前，其规模最大，恢弘壮丽的气势反映出永乐年间明王朝的强盛。其他各陵以长陵为中心向两侧分布，严格依据辈分高低原则，绝不僭越。定陵为神宗朱翊钧及其两位皇后的合葬陵，其地宫是十三陵中唯一发掘的地宫，这是20世纪50年代时发掘发现的，定陵地宫以石拱为主要结构形式，其石拱结构坚实，无一塌陷，四周排水设备良好，积水甚少。

清代皇帝自顺治起，历代皇陵都安置于唐山遵化县马兰峪清东陵，直至雍正帝发现永宁山下风水很好，因此决定把自己的陵墓建在清西陵。乾隆为东陵与西陵皆香火永续，其后的皇帝按照“昭穆次序、隔代埋葬”的原则分葬于清东陵和清西陵。清代帝陵的布局与形式相较于明代略有不同：不再实行帝后合葬制，而改为在帝陵旁边为后妃另建陵墓；各陵不再使用公共神道，而是各建神道。


Chapter 10

第十章　明清工艺美术



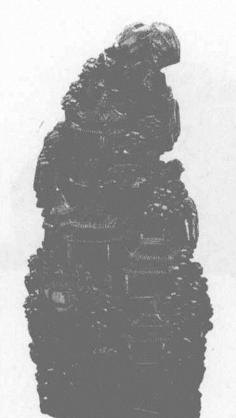
不仅青铜器，中国古代的玉、石、木雕刻和漆器艺术也是中国文化的瑰宝。北京和苏州的玉雕，青田和寿山的石雕，东阳和潮州的木雕都有很多个世纪的传统，在明清时期达到极高的水平。在苏州、徽州和东阳等地留存下来的古代建筑中，我们可以看到许多鬼斧神工、精美绝伦的石雕、木雕和彩绘装饰。这些作品表现了我们民族的审美观，代表中国文明在建筑和视觉艺术方面的辉煌成就。

中国古代雕刻艺术十分发达，尤其是雕刻所用质材的多样性是欧洲雕刻艺术所不可比的。希腊雕塑的精品多为大理石材质，也有不少青铜雕塑，中世纪也盛行象牙和金银雕刻。中国古典雕刻，按材质分为玉雕、石雕、牙雕、木雕、竹雕，规格则大小各异。就雕塑形象的准确和生动而言，中国的雕塑发展不及欧洲。欧洲的雕塑从古代希腊就走上一条追求形象逼真的自然主义道路；中世纪在象征主义影响下，欧洲的雕塑曾一度变得呆板，但自文艺复兴起又走上更加追求形体真实的道路，并把人体雕塑牢牢地建立在人体解剖学的知识基础上；大型的雕塑中，对场景的刻画和再现是借助科学透视法来重建的。


清–竹雕人物山水

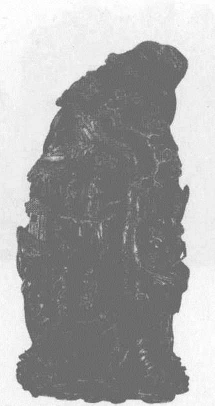
中国的人体雕塑直到清代都显得古朴，未能达到古代希腊的那种形象逼真的水平。在浮雕和圆雕的场景上，虽构图丰满，层次重叠，雕刻精细，并有极强的装饰性美感，但在很大程度上未能超越欧洲文艺复兴前的国际哥特式那种发展阶段。中国的雕刻受到绘画的影响。中国古代的画家未能够发展出科学透视法，这标志着中国古代的艺术家们没有掌握精确表现现象世界物体的空间关系、形态和光影特征的技巧。迄今为止，我们还没有发现在平面媒介上能够指导艺术家精确再现光影世界的空间关系和形态特征的其他方法。

中国古代的竹木雕塑也达到极高艺术造诣。明清竹雕在近年来的古玩市场上备受关注。据统计，1994年到2004年，竹雕类拍品即达700件，总成交额约3000万元。2000年，一件明末清初的竹雕作品“竹林七贤”在香港“佳士得春季拍卖会”上以42万元的价格成交，另一款清康熙年间竹雕“留青山水人物图笔筒”因有张希黄款，也在“佳士得春季拍卖会”上卖出159万元的成交价。

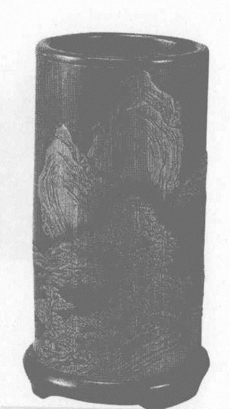




清–竹根雕山子



清–竹圆雕十八罗汉山



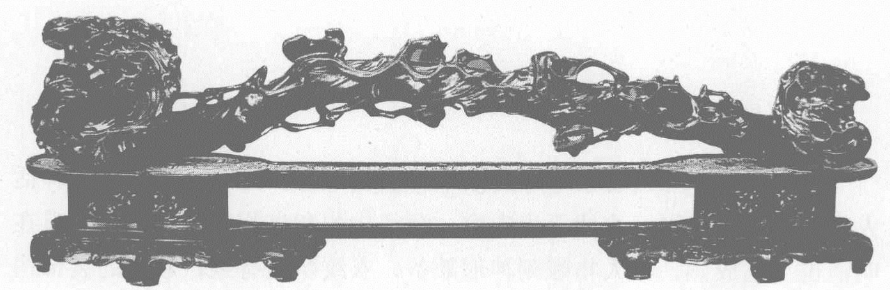
竹刻笔筒

竹刻是中华文明的一种特有的雕刻艺术，宋代的竹雕已初露头角，到明清达于极盛，当时的士大夫以画竹、刻竹和写竹为风，促使竹雕与雕塑、书画相结合。清代南京和嘉定的竹雕形成雕琢两派。金陵派竹雕古朴雅致，嘉定派竹雕善在方寸之间刻人物、山水、楼阁、亭台。朱松邻、濮仲谦等竹雕大师兼具文人画家素养，长于书法和印章篆刻，竹雕的构图和雕刻艺术造诣很高。

微雕可以说是中国传统工艺美术中最精细的一门艺术，为世界所罕见。明清时期，微雕艺术更高度发达。黄岩翻簧竹刻的创始人陈尧臣精于微雕，在台州颇有名气。据说有一次，黄岩县知事孙熹邀陈尧臣到县署，将自己的头发拔下一根，问陈尧臣能否破开，陈用墨笔勾好极细线条后，居然成功地用刻刀将这根头发从中均匀破开。



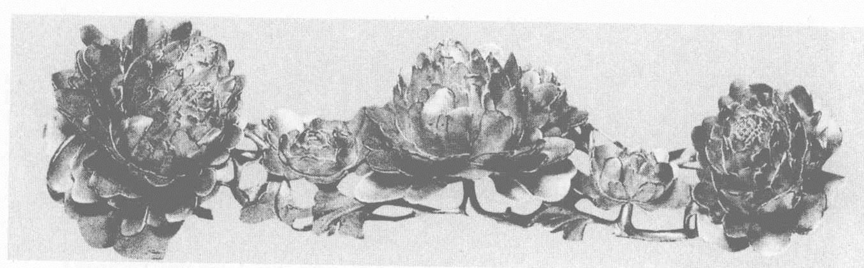
一NE 木雕和竹雕的艺术境界



清-木镂雕灵芝纹如意

早在唐宋时浙江东阳的木雕已技艺出众，明朝时东阳的木雕工艺从刻佛像，发展到包括亭台、楼阁、普通住宅的门窗等建筑的外观和内饰的各个装饰木构。保存至今的明朝永乐年间修建的卢宅肃雍堂建筑群共有厅堂9幢、12座牌坊和2200余楹。这些建筑中的瓦檐、斗拱、木壁、门窗大多以彩绘、浮雕、圆雕、全雕和半雕处理。许多雕刻内容取材于故事和传说，这些雕刻有中国画的构图，又层次分明，富有立体感，建筑的装饰典雅、细腻，充满中国文化的丰富内涵，同江南的园林一起代表了中国建筑文化的精粹。

乾隆年间，400多名东阳匠师进京装修宫殿，故宫中至今仍可看到东阳木雕的杰作。1949年后，东阳木雕更出口大量工艺品。东阳木雕以樟木为主要材料，这些木雕制品以传统的散点透视或鸟瞰式透视构图，以浮雕技法为主，画面层次分明，布满纹饰，受到广泛欢迎。

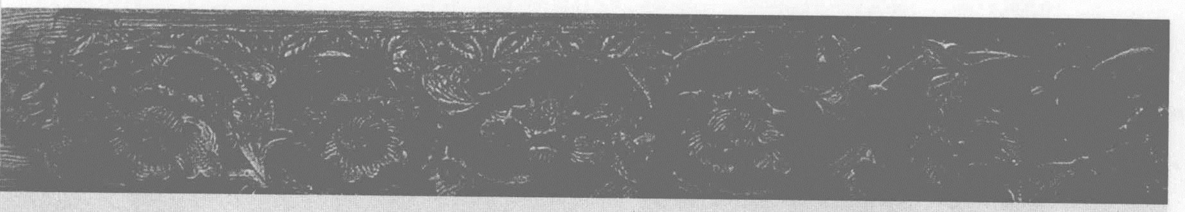


清–木雕金彩牡丹纹如意

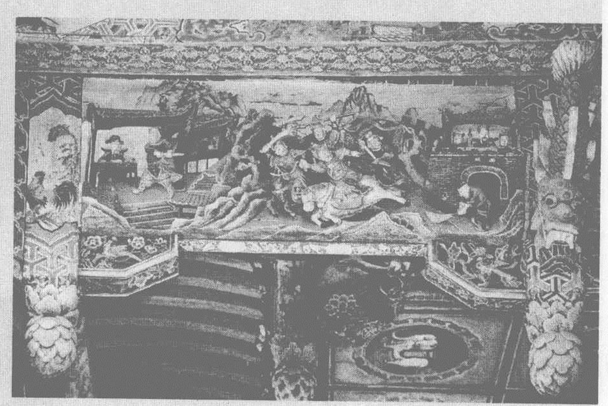
浙江黄杨木雕具有象牙般的效果。黄杨木雕多为圆雕，以传统神话人物如观音、罗汉、八仙等为内容。浙江福州和泉州等地的龙眼木雕在明清也工艺成熟，其人物雕刻神形兼备，衣纹飘动有致；建筑的装饰构图和花纹雕刻的透视及布局立体感很强，雕镂玲珑剔透。

潮州的木雕以木刻和贴金箔相结合，被称之为“金漆木雕”。家具器物雕饰多用樟木，建筑装饰雕刻通常采用杉木。潮州木雕色彩鲜艳，有三种成品形式。“黑漆装金”是最常见的，做法是先在雕刻物上涂上黑色漆料，然后铺上金箔；另一种是用青绿、紫红或粉黄色彩漆，然后用金色油漆烘托，称为“五彩装金”。还有在雕刻后不涂油漆，保持本色，称为“本色素雕”。

徽州的木雕、石雕和砖雕艺术水平也很高。由于歙县、黟县、婺源县一带有大量的明清时代的建筑，因此我们可以在当地的民居、祠堂、庙宇、园林建筑的装饰木构件，以及古式家具、屏风、笔筒和果盘等日常用品上看到徽派雕刻的艺术特征。徽州的雕刻源于宋，明清达于极盛。明代雕刻多为浅浮雕，借助线条造型，立体感不强，但仍富于装饰性。清代多采用圆雕和深浮雕，刻法细腻繁复，镂空层可达十余层。雕刻的树木山水、楼榭亭台、人物走兽，花鸟虫鱼，玲珑剔透，栩栩如生，画面层次分明，错落有致。

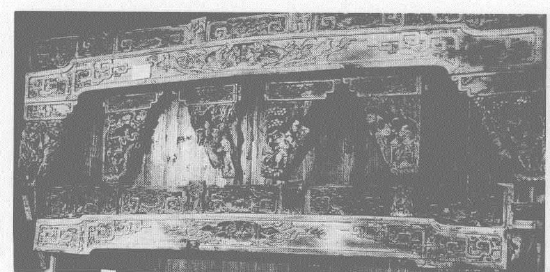

安徽绩溪瀛洲胡氏宗祠享殿檩条


潮州己略黄公祠门厅木石结构梁

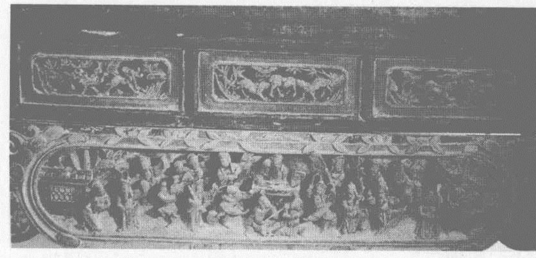

安徽亳州花戏楼额枋

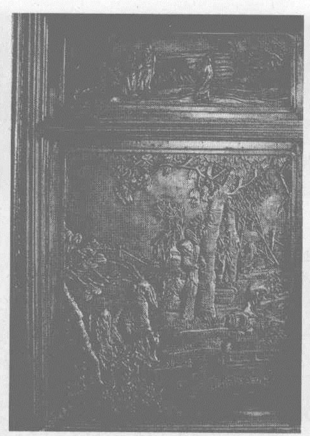
徽州盛产木材，建筑多为砖木石结构，因此木雕应用很广泛，宅院内的窗楹、栏杆、屏风、桌、椅、床和文房用具，凡使用木材的地方都可以看到雕刻装饰。其题材内容有人物故事、山水、花鸟以及吉祥图案。明初，徽派木雕已具规模，早期以浅浮雕手法为主，风格拙朴粗犷，后来的浮雕趋于精细，并使用多层透雕。

徽州的砖雕可能源于汉代画像砖传统。早期的砖雕多为浅浮雕，到清代逐渐趋于细腻繁复，有的砖雕可以透雕数十个层次。精工细作的砖雕多以人物为主要的题材，内容采自神话传说、戏曲故事和民间习俗等。雕砖广泛用于古代建筑的门楼、窗楣、墙和屏风等多处。石雕主要用于民宅和寺庙的门墙、廊柱和牌坊等。受雕刻材料的限制，多采用浅层透雕和平面雕刻，刀法不及木雕与砖雕那样细腻繁琐。其内容多为动植物形象，山水画面和人物故事较少见。

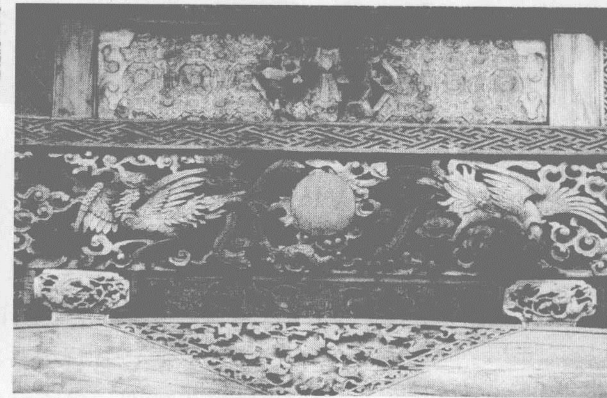

浙江东阳卢宅额枋

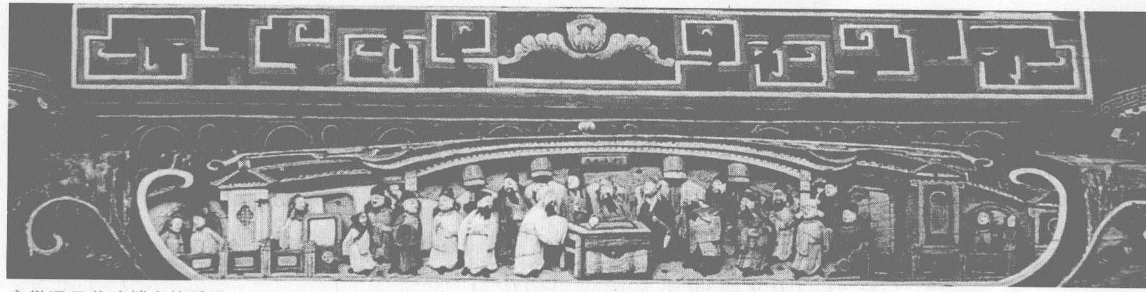

浙江东阳卢宅额枋

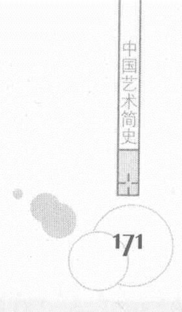

湖南岳阳县张谷英民居雕花门头额枋


苏州狮子林落地罩裙板人物浮雕


东阳巍山县水阁庄叶宅屋檐雀替

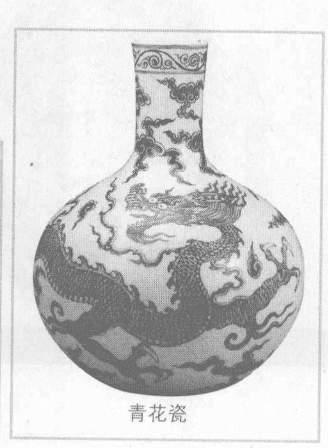

懋源旃口萧江大宗祠五凤楼额枋


安徽泾县花戏楼台檐雕梁



二 TWO 陶瓷、漆器、织绣印染工艺

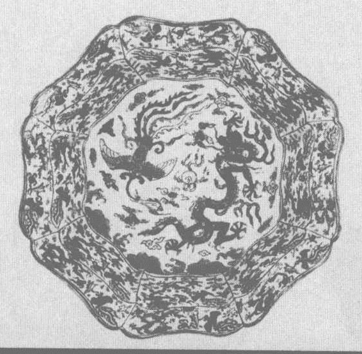

红彩吉祥三足炉


青花瓷

瓷器　明清时期的瓷器烧制技术进一步成熟，造型、纹饰及釉彩等方面都获得了突破性的进展，因而瓷器的使用也渐渐普及开来，上至皇室祭祀与享用，文人书画用具，甚至普通民众的日常用品中都可觅得瓷器的踪影，瓷器在此时深入到民间生活的各个角落。

明清之际的地方窑址遍布全国，江西景德镇、江苏宜兴、浙江龙泉、福建德化、广东佛山等的窑址均已形成相当大的规模。其中江西景德镇在此时已经成为名副其实的制瓷中心了，产品不单单行销全国，并且还获得外国友人的青睐，远销国外，成为中国对外贸易的主要商品。

有关中国被欧洲人称做China缘由，有一说法就与景德镇有关。景德镇原名昌南镇，在宋真宗景德年间改名景德镇。此后该地瓷器外销朝鲜、日本、越南，其后又至欧洲，皆以产地昌南作为商品名称。昌南两音，口口相传，写成法文便是chine，写成英文便是china。出于对中国瓷器的喜爱与珍视，欧洲人遂将中国称做瓷器，二者皆用china指代，可见其名声响遍全球。



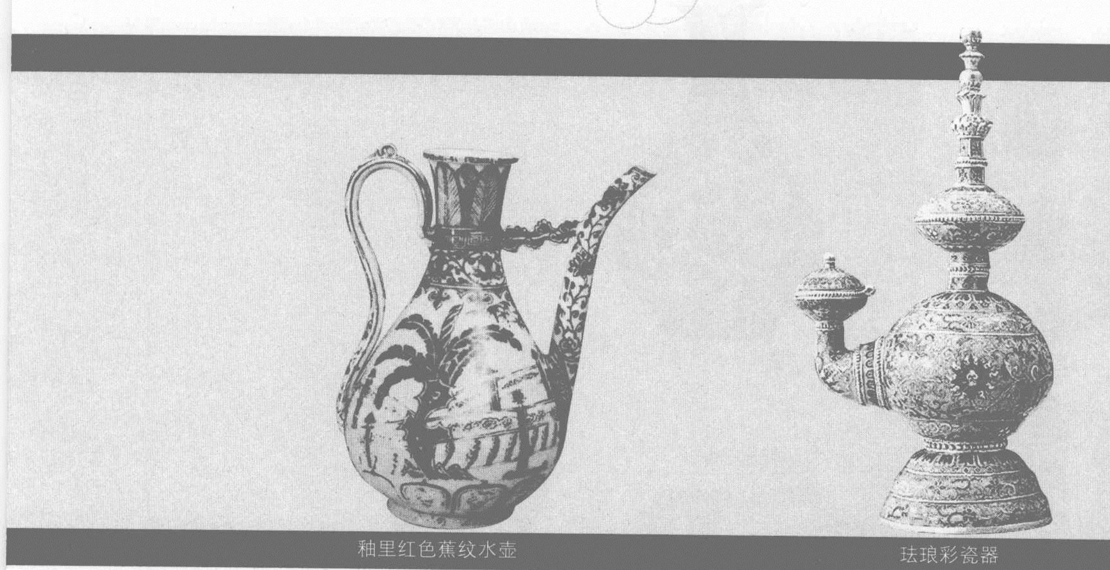
龙凤纹盘



青花磁盘

釉下青花在元代已经出现，不过色彩较为单调。进入明清时期，青瓷烧制技巧不断提高，以写实为主的各式图案大大提升了器物的审美价值，尤其是宣德年间的青花瓷犹为精致，更是精品中的精品，有“青花贵宣德”之说。

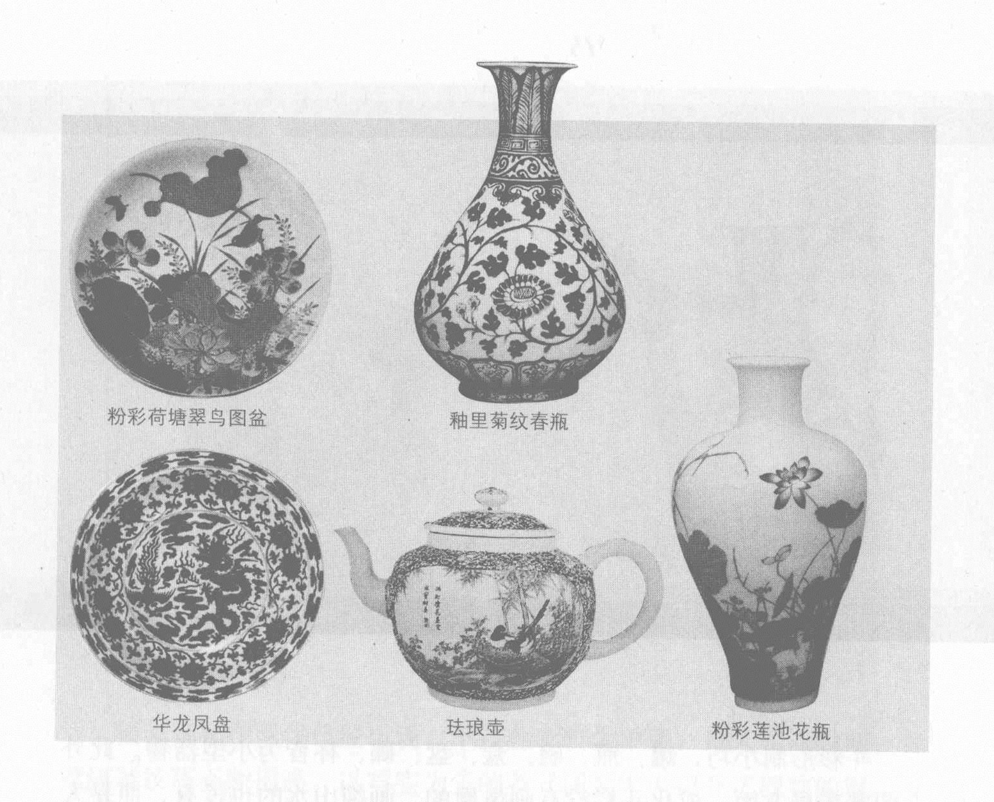
随着制瓷技艺的不断精进，明代中期以后开始出现釉下青花与釉上诸彩相结合新工艺。因器物烧制成后，形成釉下青花与釉上诸彩争奇斗艳之态势，故称做“斗彩”。这种彩瓷技艺大致成熟于明成化年间，故而谈及斗彩，必对成化斗彩交口相赞，有“彩瓷推成化”之说。成化斗彩设色丰富，独无黑彩，已故陶瓷鉴定专家孙瀛洲先生，曾撰文描述成化斗彩的特征：“鲜红艳如血，杏黄闪微红。水绿、叶子绿、山子绿等皆透明。差（姹）紫色浓而无光。”


釉里红色蕉纹水壶　　珐琅彩瓷器

斗彩形制小巧，罐、瓶、碗、盒、盘、碟、杯皆为小型器物。此外在图案布局方面，成化斗彩没有画凤凰的，画纯山水的也没有，而是大量使用团花作为装饰，这也成为成化斗彩的重要特点之一。

清康熙朝中晚期时，开始出现珐琅彩瓷器，这是将西洋金属胎画珐琅的珐琅彩料，移植到瓷胎上的一个创举。珐琅彩瓷是一种在瓷质的胎上，用各种珐琅彩料描绘，再经烘烧而成的新釉上彩瓷。由于珐琅工艺由国外传入，彩料多来自欧洲，直至雍正年间开始尝试着本国自造部分彩料。珐琅彩是用硅、铅丹、砷、氧化锑、硼等原料调制而成的彩料，其突出特点是：发色稳定，绘画时用何色，烧出后颜色也不变；施彩较薄，看起来有凹凸感，摸起来却是光滑平顺。

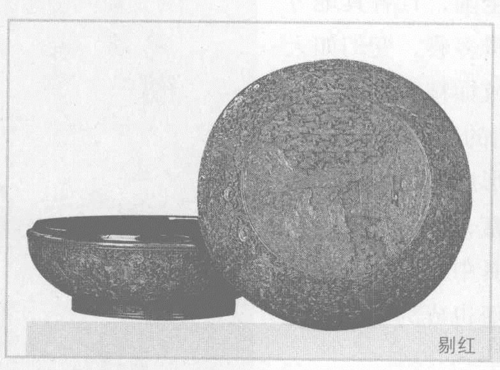
康雍乾三代珐琅彩瓷制作十分考究，先在景德镇官窑中选出最好的原料烧制成素胎送至宫廷，余下的工艺则全部在宫廷内务府造办处进行。“清三代”的珐琅彩瓷多为小件器，均由宫廷画师彩绘，极费工时，兼


粉彩荷塘翠鸟图盆　釉里菊纹春瓶　华龙凤盘　珐琅壶　粉彩莲池花瓶

之其成本极高，故而产量稀少。就是在这样一系列的精工细作程序的严格控制下，珐琅彩瓷形成了其独有的特点：瓷质细润，彩料凝重，色泽艳丽，画工精致。此外，珐琅彩瓷制成后全部由皇家垄断享用，概不外传，是“庶民弗得一窥”的御用品。

陶器发展至明清时期进入完美成熟的阶段，其中，最精美者当推宜兴紫砂器。位于浙江宜兴的丁山镇与蜀山镇盛产紫砂泥，这是一种含铁量极高的特殊陶土，为烧制陶器的上等原料。当地艺匠利用经过窖藏、淘洗等工序处理过的陶泥本色(多为朱砂、淡墨、古铜、轻赭、暗肝)直接烧制，而不再施釉，形成古朴雅致的效果。

紫砂器多为壶盏茶具，泡茶不走味，过夜茶不馊，广受民众喜爱。明正德、嘉靖年间，出现了一位制壶高手龚春，诞生于他手中的壶陶质细腻，形制奇巧，质地出众，人称“供(龚)春壶”，而原为书童的他也一跃成为了制壶宗师。此后宜兴紫砂发展迅速，名家辈出，董翰、赵梁、元畅、时鹏，时称“四家”，所做之壶皆为文人雅赏之物。



剔红

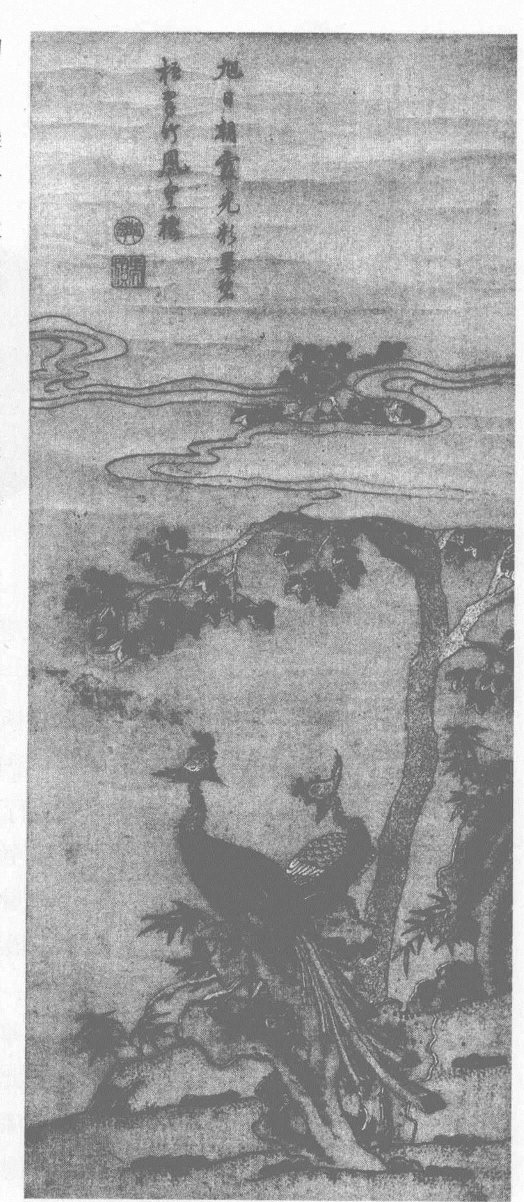
漆器　漆器工艺进入明清时期渐趋兴旺，品种繁多，技术精湛，自战国以降迎来了又一次的黄金时代。涌现出一大批制漆名家——明代的张德刚、方信川、杨明、吴云章、江千里，清代的周翥等等。并且在明末时期还诞生了中国首部论述漆器工艺的专著《髹饰录》，对中国漆器工艺的发展历史进行了一番细致总结。

漆器工艺发展至明清出现了雕漆、嵌漆、剔红漆、金漆等品种。雕漆在明清漆器中数量较多，工艺较为复杂，先用彩色花纹装饰漆面，花纹之上还加炝金，最终获得的一种绚丽华美漆器。百宝嵌漆器是用金银、珊瑚、玛瑙、琥珀、玉石等各种珍贵材料做成嵌件，镶成五彩陆离的凸起花纹图案，楼台亭阁、山水人物、飞鸟走兽、鱼虫花卉，奇妙无比，扬州的周翥便精于此法。剔红是明清漆器中数量最多的一种，其做法是在胎骨上用多层朱漆积累到一定厚度，再施雕刻。明初剔红承接元代肥硕圆润的风格，宣德以后，漆层减少，图案疏朗。莳绘漆(中国称做“描金漆”)，源于日本，深受国人喜爱，杨氏奉命东渡学习此法，其子杨埙习得此法并加以发展，不单用金，且以五色金钿并施，金彩辉映，富丽堂皇。

织绣印染工艺 明清的织绣印染工艺在宋元的基础上进一步兴盛繁荣，发展至我国古代巅峰水平。其工艺技术有了明显提高，提花织机与多套色印染法获得广泛应用。其生产亦遍布全国，且各具地方特色，南京的云锦质地厚重，华贵多彩，变幻如天际云霞；苏州的宋锦仿自宋代，纹样精密细致，图案对称流畅，韵味明艳典雅，四川的蜀锦质地柔软，以经向彩条与彩条添花为特点，形成丰富的纹样与艳丽的色泽，山西的潞绸色彩丰富，精美绝伦；西北的回回锦以金线织花，花纹多具中亚地区的艺术风格。而苏、杭、宁、蜀、京、粤也成为了远近驰名的著名织绣品产地。

明朝时期，政府专门设立了一整套管理机构来掌管织绣印染的生产。对绣品的成色及纹饰禁忌等方面严加控制，如“官民服式俱有定制，今有织绣蟒、龙、飞鱼、斗牛，违禁花样者，工匠处斩，家口发边卫充军，服用之人重罪不宥”。随着原材料的扩大，工艺的普及，朝野上下的需求的增加，进入清代，织绣印染生产开始出现官办与民营两种经营模式，依据各自的艺术特点来迎合不同的市场需求，前者产品强调华丽多彩精致工整，凸显皇家贵气，后者则更显天性自然质朴大方，追求盎然生机。

明末时期顾绣的出现，将传统织绣艺术由实用与欣赏兼具的时代推进至纯粹欣赏的时代。相传顾绣始于嘉靖年间的顾名世之妻缪氏，顾在上海建有露香园，故亦称“露香园绣”。顾绣最具特色之处在于多以名人书画为粉本，针法细腻，色彩自然，偶以笔墨点补绣工之不足，再现书画名作的古雅韵味，又有“绣画”之称，为文人士大夫所钟爱。



顾绣

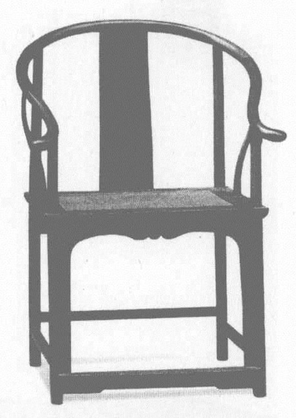
三 THREE 明清家具


明代黄花梨高束腰雕花炕桌

明代黄花梨方凳

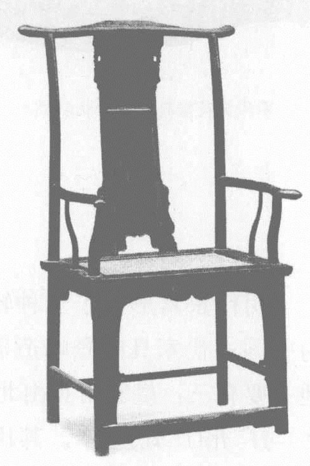
明代家具形成了一种较为独特的风格，凝重、简约、精巧、端庄，为中国古代家具的登峰造极的年代，世称“明式家具”。明式家具的产地主要有三：皇家用具由北京的“御用监”提供，民间用具则为苏州(苏式)与广州(广式)生产。其用料多取材于印度、缅甸和东南亚一带出产的硬质木材，如紫檀木、花梨木、铁力木、红木等，有时也用楠木、胡桃木、榆木等纹理细直的木料。这些材料色泽沉着，纹理优美，兼之质地坚硬有弹性，做出的家具质朴而细腻，兼具木质肌理之美。

明式家具品种繁多，从功能上看，有椅凳类、桌案类、柜架类、屏风类、床榻类以及观赏类。每一类又有不同的分支，仅桌案类就有炕桌、香几、炕几、炕案、方桌、酒桌、书桌、条几及书画案等十多种样式。



明代黄花梨圈椅

明式家具整体的尺度及各部分的比例都十分讲究实用和审美的有机统一，强调家具的形体线条，体现出明快、清新的艺术风格。明式家具充分发挥了硬木的色泽和纹理之美，造型不以华美取胜，不用大面积雕琢，只是在局部饰以小面积的浮雕或透雕，以小面积的点缀，与大面积的明净简洁形成鲜明的对比。同时，利用木材本身的纹理，用宽窄、长短、凹凸及平面多种不同的脚线，来增加家具的线条变化，自然而大方。



明代黄花梨四出头官帽椅

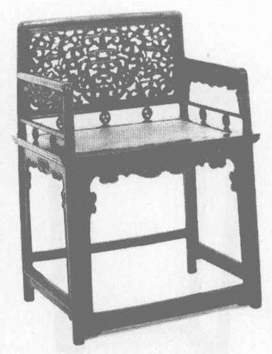
明式家具主要采用木架构造形式，在结构上讲究方圆、粗细、厚薄的对比统一，多种构件之间的连接，达到了无缝拼接，坚固平整，线条流畅自然。家具表面都经过打磨，抹上明蜡，突出木料的天然色泽，达到硬、滑、素、净最佳的艺术效果。

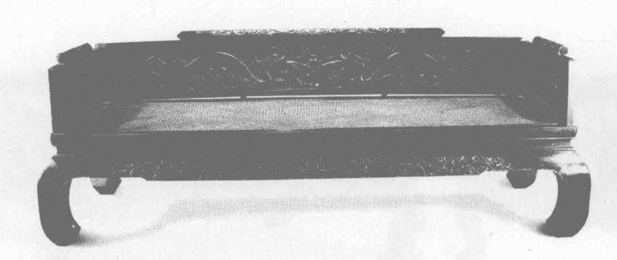

清代鸡翅木拐子方凳　清代黄杨木花雕　清代红木嵌瓷板方凳

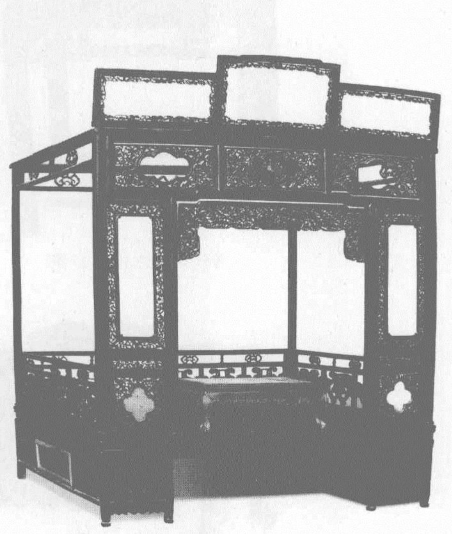
清代红木雕云纹嵌理石罗汉床　清代红木嵌螺钿理石罗床

进入清代，明式家具仍在民间流行，其中仍以苏式简洁明快之风为主流，运用大量的榫卯结构，不尚装饰，强调凿磨。然而宫廷家具却与明式家具的风尚相去甚远，尤其是康熙以后，清代宫廷家具注重繁缛的装饰且多意喻吉祥富贵，工艺技法汇集雕、嵌、绘、漆等高超技艺，镂镂工艺更是巧夺天工，逐渐形成造型浑厚装饰华丽的繁琐面貌，但在用料的选择上仍然选用优质硬木为原料。


清代红木理石面鼓凳


清代黄花梨靠背椅


清代硬木罗汉床


清代红木雕葡萄纹架子床

此外，进入清代晚期，家具制作开始渐渐受到西方文化的影响，这一特点在出产于贸易大港——广州的广式家具中体现得尤为明显。广式家具在承继清代早期风格传统的基础上，大量吸收西方家具风格特点及造型手法：曲线与直线并用，突显家具的曲线美；既有传统的海水云龙纹又有中西花纹兼具的西番莲花纹；构件采用了巴洛克风格中常有的涡卷纹等，形成了兼具中西风格的新样式。

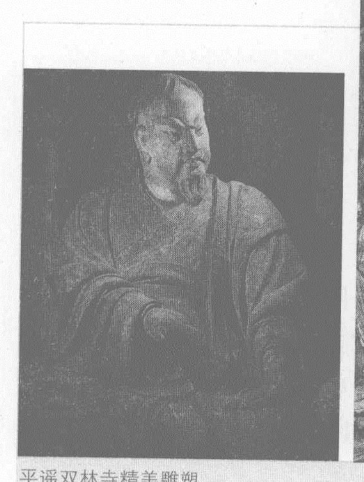
FOUR 四 雕塑

明清时期的雕塑在承继前朝传统的基础上继续发展，但在官方监制下所创作的作品大都过分关注材质的珍贵与制作的精美，却流于形式缺乏创意与生气，流露出日渐衰落之势，完全无法同唐宋相比。但另一方面西北地区的藏传佛教艺术与民间艺术却因其民族特点与勃勃生机而繁盛起来。

汉地佛教雕塑　明清时期汉地佛教雕塑以寺庙雕塑居多，大都以泥胎彩塑为主；而隋唐时期盛行的大规模石窟雕塑在此时已开始没落。山西平遥的双林寺、北京法海寺、四川新津的观音寺、云南筇竹寺的明清佛教雕塑都具有相当的艺术水平，其中尤以双林寺的佛教塑像水平最为卓越。

位于山西平遥城西六公里桥头村的双林寺初建于北齐，经后世多次重修，今存殿堂10座，雕塑2000余尊，多为明代时期塑造。但塑像身形修长、表情各一、个性鲜明，有着明显的宋元风格；塑像衣纹褶皱起伏转折流畅自然，又带有唐宋雕像中的“曹衣出水”式样。

天王殿中的四大天王孔武有力，不怒而威，各执剑、琵琶、伞、蜃四大法器，表达出“风调雨顺”的美好愿景；罗汉殿中的十八罗汉形象朴实，生活气息浓郁，由于《造像量度经》中对罗汉塑造并无严格规制，工匠在雕塑过程中有着较大的自由空间发挥，制作出的罗汉充满着想象





平遥双林寺精美雕塑

力与创造力，或沉思、或浅笑、或洗耳恭听、或娓娓道来、或面带病容、或精神矍铄；千佛殿中观音像旁边的韦陀像则为另一成功之作，这位气宇轩昂的青年将军身高1.6米，身披甲胄，右拳紧握，眉宇深锁，眼神坚毅。

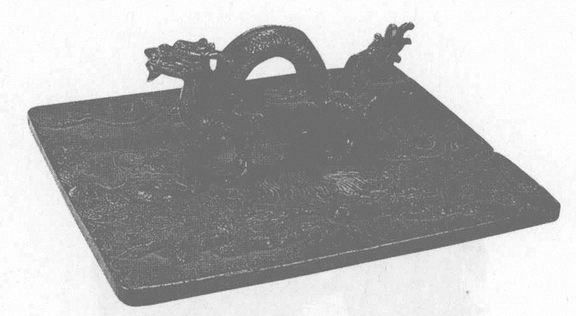
藏传佛教雕塑　藏传佛教雕塑大都集中于西藏地区的寺庙中，多以佛、菩萨、声闻为主要塑造对象，塑像人物个性鲜明：有娇艳动人的天女，有温柔多情的菩萨，有慈祥亲切的佛像，亦有狰狞恐怖的金刚，体现出藏传佛像原始、野性、粗犷的特点。制作方法分铜铸与泥塑两种：铜铸佛像表面镀金或贴金，加之彩绘，再点缀以珊瑚、珍珠、绿松石；泥塑佛像多施以明艳的色彩且大量用金，一派的富丽堂皇。



清代竹根雕采药老人　　清代黄杨木雕布袋和尚摆件

小型雕塑　被称做“案头摆设”的明清时期的小型雕塑继宋以来蓬勃发展，凭借其旺盛的生命力与丰富的想象力为这一时期沉闷的雕塑界注入了一股清流。小型雕塑种类繁多，就材料而言可大致分为：陶瓷、木雕、泥塑、玉雕、石雕、竹刻等。其中福建德化窑的瓷塑、潮州木雕、天津泥人张以及无锡惠山泥人，地方气息浓郁，风格独特，闻名遐迩。

明代德化窑瓷塑名家有何朝宗、林朝景、张素山等人，其中以何朝宗名气最大，现藏于北京故宫博物院的《达摩渡江》为其珍贵的传世之作。整座瓷塑釉色如凝脂，呈半透明状，双手揽袖的达摩悠闲地立于水花之上，衣纹与水花刻画细致，边角整体向左偏向，渲染出徐徐江风自西而来的临场氛围。

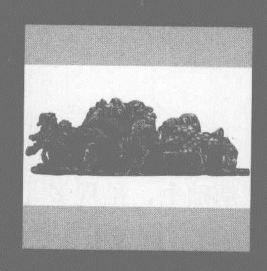


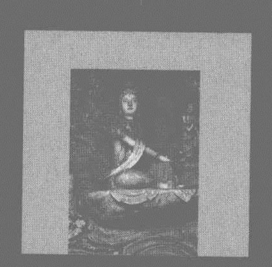
明代刘墉款铜印寿龙钮玉印

无锡惠山泥人以大阿福为代表，两个健壮的孩童，面容憨厚，颈戴项圈，怀抱金狮，整件作品色彩明艳，朴素明朗。大阿福之所以为民间所喜爱，除作品本身具有的艺术价值外，还因为其寓意避邪赐福。相传惠山曾经毒蛇猛兽遍野，百姓苦不堪言，后来，上苍降下一对人形神兽消除了危害，惠山重归以往的祥和安宁，当地之后便创造出“大阿福”的形象以纪念这对神兽。

天津泥人张为天津张姓民间彩塑艺人的称号，第一代宗师为张长林(1826–1906年)，号明山。他的作品颇富文人气，题材多取自于民间故事、戏曲角色与古典文学名著，用色单纯清新，善于在泥塑中运用绘画技巧，将手中人物塑造得形神兼备，栩栩如生。所捏泥人不爆不裂，历经久远。他的传世之作《渔樵问答》把渔翁与樵夫路上偶遇互诉家常的情景展现得出神入化，堪称绝世珍品。徐悲鸿曾赞之曰：“触手成像，酷肖逼真者，唯有天津泥人张。”据称，当张明山的名号叫响以后，许多泥塑艺人纷纷改行，原因就是泥人张的作品太过精致，无法与之抗衡。







Chapter 11

第十一章 明清绘画

明清时期的艺术在承继前朝传统基础上，呈现多元化发展趋势，宫廷美术、文人美术以及民间美术并行发展，展现出各自独特的时代面貌。此时的艺术领域中，仍然以文人画占据主流地位，流派林立，精品众多。皇家美术机构自元废弃后被重新恢复，艺术的政治教化功能得到强化，同时也在一定程度上扶持了艺术的发展。此外，西方绘画的传入给中国画界带来了一定的影响，拓展了中国人的艺术视野，增进了中西方的了解，促进了中西方艺术的交流。

一 ONE 明代山水画、宫廷画

明清时期的绘画界处于流派纷呈的时期，宋代院体画的再次复兴，浙派与吴派的此消彼长，传统绘画的集大成者“四王”与独创精神的个性画派“四僧”和“扬州八怪”的对峙，继承与创新在这个年代均扮演着重要的角色。此外，传教士的西来，带来了西方写实艺术手法，开启了中西艺术交流的崭新年代。



竹鹤双清图－边景昭、王绂

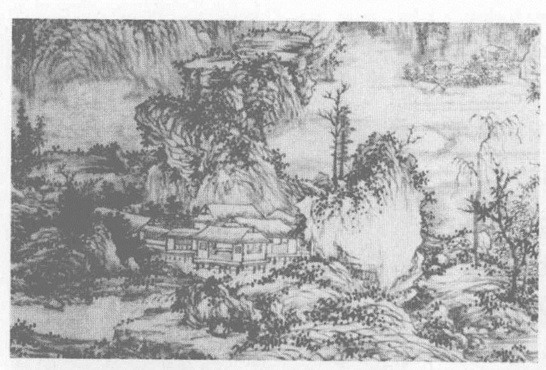
宫廷画　受到冷落的宫廷画到了明代再次兴起，宣德与弘治年间的画院兴盛程度堪与北宋宣和画院相媲美。由于明初政治气氛紧张，宫廷画师大都舍弃与现实联系紧密的人物画，以花鸟及山水画创作为主。宫廷画师从各地招来，取法南宋院画兼取师法北宋名家，形成了风格鲜明的“院体”风貌，造就了一大批能工巧匠，如擅画道释人物的蒋子成、画虎的赵廉与擅长黄荃花鸟富贵风格的边景昭，被称做“禁中三绝”。

边景昭，字文进，福建沙县人。他承袭了宋代黄氏花鸟的富丽堂皇的工整细致传统，以勾勒精细、设色艳丽闻名。对“花之娇笑，鸟之飞鸣，叶之反正，色之蕴藉，不但勾勒有笔，其用墨无不合宜”。边景昭与王绂合作的《竹鹤双清图》便是师承两宋院体画工笔重彩的代表作，现藏于北京故宫博物院。画中两丹鹤立于竹旁，一啄食，一理羽，细腻的用笔再施以淡雅的设色，将丹鹤优雅的身姿展现得精确到位。


华山图册－王履

民间画家　元明易代，江南曾是各派政治势力的争斗之地，张士诚就曾长期占据苏州与朱元璋对峙。明朝建国后朱曾一度对此地怀抱宿怨，压抑此地的文人画活动。尽管如此，地杰人灵的江南仍然在明初孕育了一批饶有成就的民间画家。

王履(1332-?)，字安道，号畸叟，江苏昆山人。以行医为业，却对山水创作颇感兴趣，尤其偏爱马、夏山水风格，认为其“粗也不失于俗，细也不流于媚，有清旷超凡之远韵，无猥闾蒙尘之鄙格，图不盈咫，而穷极遐之胜”，因而醉心于模仿之中。直至他52岁那年(1383年)，亲临华山，茅塞顿开，意识到摹古的危害，遂“吾师心，心师目，目师华山”。不顾年事已高，多次登临华山，每登一处，记之成文字，形之为图画，创作出了40开的山水册页《华山图册》，现分别藏于北京故宫博物院和上海博物馆。


湖山书屋图卷（局部）－王绂

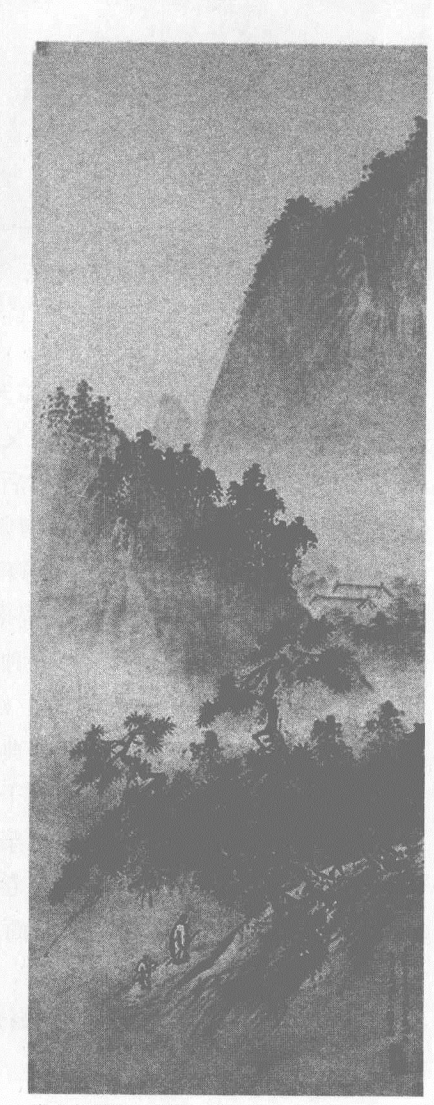
王绂(1362－1416年)，字孟端，号友石，江苏无锡人。后因隐居九龙山，又号九龙山人。17岁那年入仕为官，两年后因胡惟庸案牵连被贬至朔州戍边，后南归隐居。王绂擅画山水竹石，被誉为“国朝第一手”，其山水将王蒙的厚、重、浓与倪瓒的干、简、淡巧妙地融合于一体，形成独树一帜的画风。现藏于辽宁省博物馆的《湖山书屋图卷》便是王、倪画风结合的典型代表作，枯淡笔勾皴山峰，浓墨画树干，清晰的线条与密实的苔点间有樵夫担柴，有隐者垂钓，还有雁群高飞，整幅图卷充满着王蒙的苍郁与倪瓒的旷远。前面提到的《竹鹤双清图》由王、边二人合作，王绂笔下的墨竹，竹干坚挺，竹叶描画娟秀细致，却又不失潇洒清逸。


山亭文会图－王绂

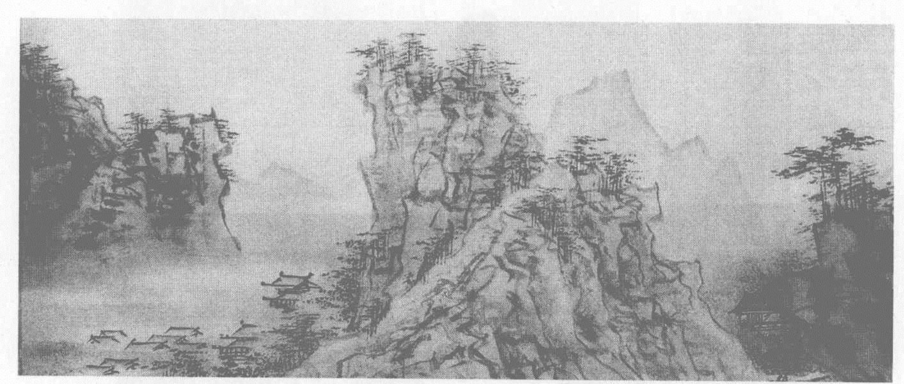
浙派画家　浙派画家是指活跃于浙江一带的画家群体，他们师法李唐、刘松仁、马远、夏珪，笔法豪放，强调绘画性。由于振兴的宫廷绘画对南宋院体画风的推崇，宗南宋画院的浙派一度成为画坛主流。

戴进(1388−1462年)，浙派画风的创始者，字文进，号静庵，浙江钱塘(今杭州)人。戴进一生颇为坎坷，少时以锻造金银首饰为业，后改习绘画，声名渐起之际，被宣宗召入画院，却因同行妒忌，向皇帝进谗，戴只得流落江湖，以卖画为生。

戴进的山水虽师法马、夏，却并不泥古，而是灵活多变，能“变南宋浑厚沉郁之趣，成健拔劲锐一体”，自成一家。他的代表作有《春山积翠图》，构图简括，用墨疏爽，使整幅画呈现出一种高古清远，山翠拂人的境界。现藏于台北故宫博物院的《春游晚归图》，构图上仍然旧沿袭著南宋院画风格，保留了大部分空白之处，但画面层次并不分明，近景和远山几乎是在同一平面上，间以云雾与水汽隔开，这亦是浙派绘画的特色之一。



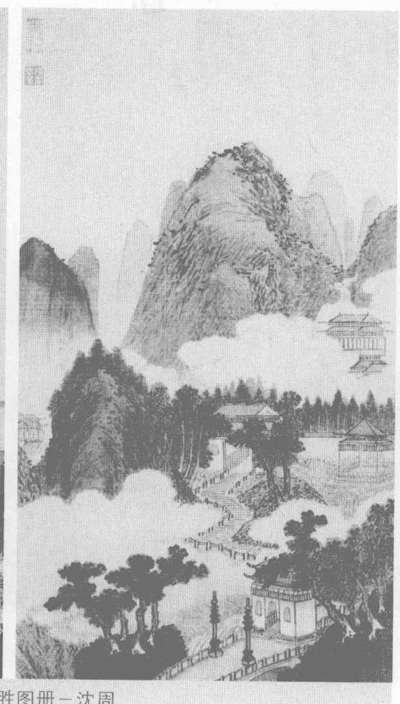
春山积翠图－戴进



长江万里图（局部）－吴伟

吴伟(1459－1508年)，湖北江夏人(今武汉)，字次翁、士英，号鲁夫、小仙。吴伟成名甚早，曾三次被召入宫，获“画状元印”。吴个人性格豪放，沉溺酒色。相传，一次他喝得酩酊大醉，却忽奉诏入宫，混乱之中打翻了墨汁，便信手涂抹而成佳作，被宪宗誉为“仙人之笔”。可惜这样一位奇人却在49岁那年去世了，死于酒精中毒。

吴伟的狂纵放肆不单单体现在生活中，他的作品亦笔墨恣纵，似若无意，散发出一阵阵的躁动与草率。吴的晚期得意之作《长江万里图》，现藏于北京故宫博物院，是少有的长卷巨制。画家运用刚健奔放的勾勒与纵横洒脱的水墨晕染，以写意的手法概括了万里长江沿途的险峻山岭、幽谷山村、城乡屋宇、江上风帆，刻画出长江浩瀚无际、一泻千里的壮丽景象。其用笔简逸苍劲，痛快淋漓，枯湿浓淡，一气呵成，表现出画家以雄强风格取胜的艺术特色，在宋元以来放笔写意一派的水墨山水中独具创造性。

两江名胜图册－沈周

吴门画派　随着明代中期江南经济的繁荣，苏州一带涌现出一大批杰出的民间文人画家，如沈周、文征明、唐寅、仇英等，他们或闲居或归隐，较为全面地继承了宋元以来的绘画传统，创作出以笔墨情趣为主的文人画，开创一代新风，形成吴门画派，标志着中国文人画迈入极盛时期。

沈周(1427—1509年)，长洲人(今江苏苏州)，字启南，号石田，晚号白石翁。他出身于收藏世家，终生不仕。据都穆《寓意编》的记载，沈家有大量宋元名家的书画收藏，如黄公望的《富春山居图》，郭忠恕的《雪霁江行图》，巨然的《雪屋会琴图》，沈周自小便接触这类顶级画作，锻炼了眼力，也培养了良好的艺术修养。沈周师承王蒙、黄公望，其作品初多为盈尺小景，以精细见长，40岁以后笔法渐趋粗放，拓为大幅，以浑厚的笔墨功力与娴熟的构图技巧将豁达的性情融入到对大自然真切的感受中，为后人留下了大量的山水佳作，如《庐山高图轴》《西溪图》《落花诗意图》《两江名胜图册》《沧州趣图卷》《清溪垂钓图》等。

《庐山高图轴》，现藏于台北故宫博物院，作于成化三年(1467年)，为沈周向老师陈宽祝寿而作的精品。画中形象多出于想象，其分章布白直接呈现出王蒙大幅山水的繁密风格，山峦层叠，石纹繁复，草木茂盛，云雾飞泉，营造出名山雄伟瑰丽的气魄，并在题诗中开句就说："我尝游公门，仰公弥高庐不崇！"将恩师与名山联系起来，切合了祝寿的主题。



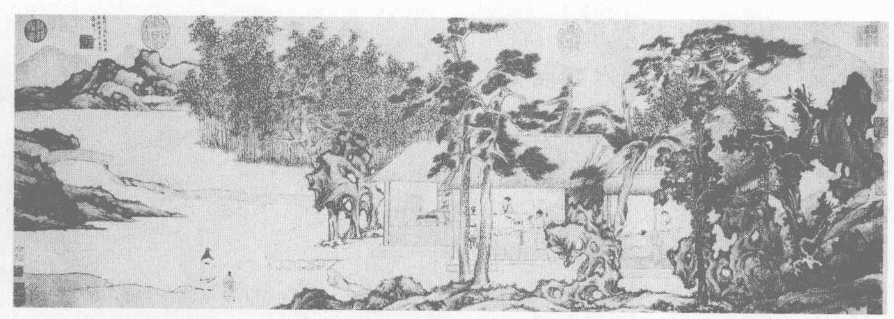
庐山高图轴－沈周



文征明(1470–1559年)，初名壁，后字行，又改字征仲，号衡山居士，长洲(今江苏苏州)人。中年时曾短暂为仕，但不满四年便因深恶仕途险恶，请辞告退，专力于书画。他的画风秀美沉静，正切合明末文人的追求，因而他被拥戴为吴门画派的真正盟主。

文征明的绘画直接师法于沈周，但元代赵孟頫对其影响颇深。他的人物画《湘君湘夫人图》便自谓仿赵孟頫画湘君湘夫人之手法，以高古的笔墨与游丝的线描塑造出屈原《九歌》中两位女神的形象，设色淡雅，主色只用朱磦、白粉两色，线条简洁流畅，人物间顾盼相迎缓缓前行的清逸风姿跃然于纸上。

湘君湘夫人图－文征明



真赏斋图－文征明



东园图－文征明

文征明的山水画有细笔与粗笔两种形制。细笔山水宗法赵孟頫，兼采王蒙，文氏细笔之精品当属《真赏斋图》，现藏于上海博物馆。此图采用平列式的结构，以纤秀圆润的工笔与典雅凝重的设色描绘了“江东巨眼”——无锡著名收藏家华夏的书斋。前景院落的太湖石皴染得玲珑剔透，四周的参天大树勾勒得枝繁叶茂，书屋里把玩书画的二人也刻画得异常精细。整幅作品工细中寓质朴，笔墨沉着又富灵动，呈现出一处幽静清旷的天地。

文征明的粗笔山水则师法沈周，但不像沈那么劲健，具有独特的风格。代表作有《古木寒泉图》，现藏于台北故宫博物院。窄长的立幅上古木矗立，苍郁茂盛，飞瀑直泻，氤氲淋漓，风格粗放，气势雄健却不失清雅。

唐寅（1470－1523年），字子畏，又字伯虎，晚号六如居士，江苏吴县（今江苏苏州）人。唐出身小商人家庭，父亲以贩卖酒食为业。唐性情豪放，博学多才，29岁（1498年）那年即应乡试中应天府第一名解元，却因考场舞弊案受到牵连，仕途遭受重挫。从此便自号“江南第一才子”，纵情声色，放荡不羁，间以“闲来写幅丹青卖”，聊以为生。

唐寅是位全能型画家，山水、人物、花鸟无所不工。其画法博采众长，形成了以“院体”工细为主，兼具文人画笔墨情趣的独特风格，自成一家。山水画代表作《落霞孤鹜图》，现藏于上海博物馆。画中王勃坐于临江阁中，眺望夕阳江景，酝酿诗文。整幅画面景象优美，潇洒柔和，清劲细长的皴法带来了一股清秀俊逸之气。唐自题诗云：“画栋珠帘烟水中，落霞孤鹜渺无踪。千年想见王南海，曾借龙王一阵风。”以少年得志的王勃来映衬自己的坎坷遭遇，不胜欷歔。



落霞孤鹜图－唐寅



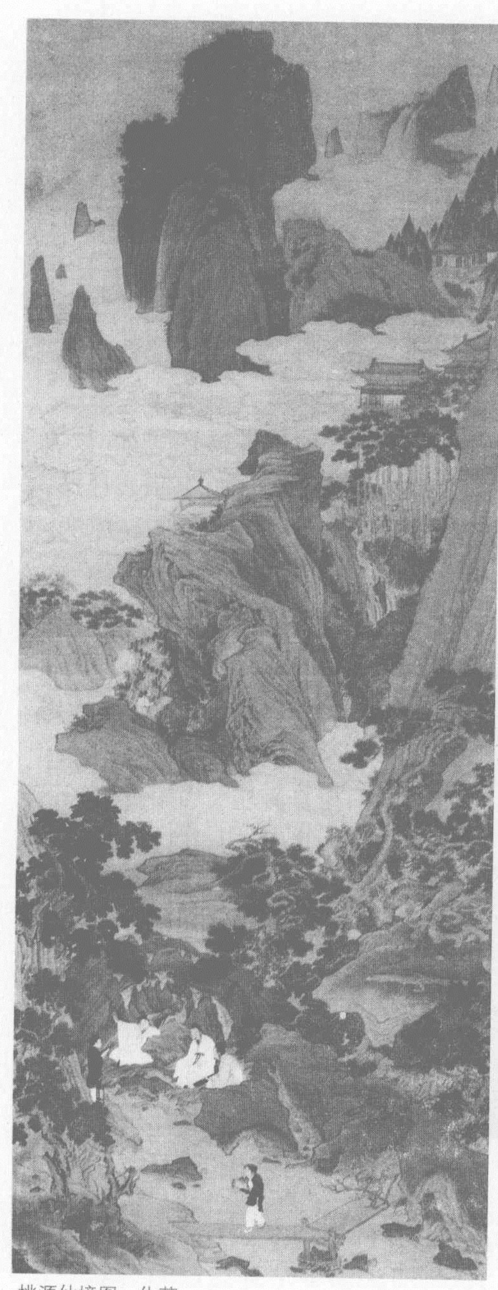
秋风纨扇图—唐寅

唐寅的人物画题材除传统的文人雅士外，尤喜画仕女，墨笔人物《秋风纨扇图》，现藏于上海博物馆。其构图简洁，用笔细劲，一女子手执秋扇伫立在萧瑟的秋风中，面带悲戚之色。题诗云：“秋来纨扇合收藏，何事佳人重感伤。请把世情详细看，大都谁不逐炎凉。”借此抒发对自我身世及世态炎凉的感叹。

仇英(1502－1552年)，字实父，号十洲，江苏太仓人，寓居苏州。他的出身与其他吴门四家不同，本出身画工，文化修养欠佳，其作品大都只落名款，题诗作跋则另请他人。但由于天资聪颖，勤奋好学，造就了他深厚的摹古功力与娴熟的绘画技巧，深受

文人鉴赏家的青睐，跻身文人画家之林。他的大量摹古之作，常被当做宋画，几可乱真。如他临摹的李昭道山水，在他人眼中竟然难辨雌雄。

仇英的作品主要沿袭宋代院画画风，工笔设色，笔墨细腻。尤其是他的青绿山水，系从赵伯驹一路发展而来，兼具匠气的工整与士气的雅逸，连最瞧不起画匠之作的董其昌也赞其为赵氏之后身。现藏于上海博物馆的《剑阁图》，写剑门关峥嵘之态，山石树林用淡墨，白雪皑皑，古木倒挂，栈道天梯与直插云天的山峰相连；人物施重彩，服饰装扮，行进姿态皆一一刻画完备，形象展现出“蜀道难，难于上青天”的情形。


桃源仙境图－仇英

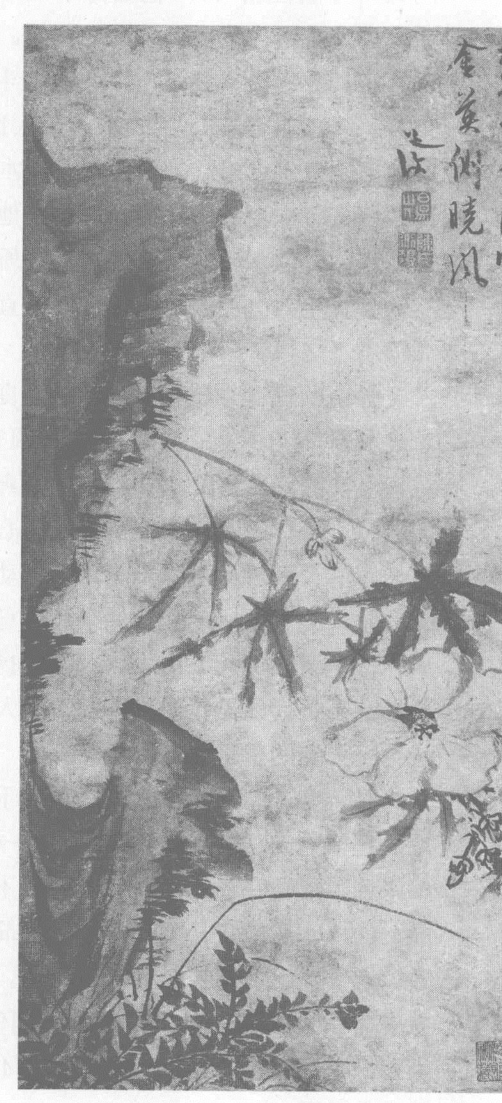
《桃源仙境图》，现藏于天津艺术博物馆，绢本设色。此画将青绿山水与工笔人物完美融合于一体，远山云烟环绕，亭阁立于山间，山脚藏一仙洞，童子一旁侍立，洞口三高士临溪抚琴，侃侃而谈。整幅画作工而不繁，妍而不媚，形成了工整清雅的独特风貌。

二 TWO 明代花鸟画

花鸟画发展到明代中期有了突破性创造，出现了人称“青藤白阳”的陈淳与徐渭所开创的大写意花鸟。

陈淳（1483－1544年），字道复，后以字字行，更字复甫，号白阳山人，长洲人（今江苏苏州）。陈父与文征明为挚友，故陈得以拜文为师，习得吴派花鸟之风。其花鸟画作品设色极少，造型独特，严于剪裁，用墨随意，打破了以工整妍丽为特点的花鸟画传统技法，更具飘逸之感，被誉为“一花半叶，淡墨欹毫，疏斜历乱之致，咄咄逼真”，开启了水墨写意花鸟画的新典范。所作的《葵石图》《洛阳春色图》《瓶莲图》《秋石萱花图》《山茶水仙图》等，用笔寥寥，任性挥洒，却灵动淡雅，颇富诗意。

《葵石图》，纸本，现藏于北京故宫博物院。墨笔画秋葵一株，葵茎挺拔，葵叶舒展，背景以水墨皴染的太湖石衬之，线条潇洒，几笔浓墨渲染出柔中寓刚的走向。整幅作品洒脱疏致，淡雅清爽。



葵石图－陈淳

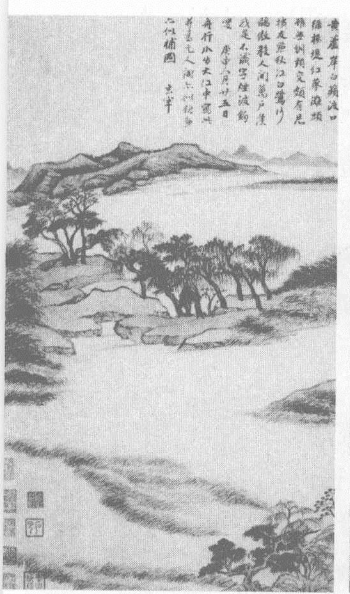
徐渭（1521－1593年），字文长，别号田水月、天池山人、青藤道人，山阴人（今浙江绍兴）。他出身于没落的士大夫家庭，才华横溢却命运多舛，备受磨难，数次科举屡试不中，官场斗争失势，多次自杀未遂，误杀妻子入狱，晚年穷困潦倒，最终抱愤而卒。徐本性高傲狂放，坎坷的命运更是深化了他愤世嫉俗、狂傲不羁的个性，将自己所遭受的种种不公沉浸于艺术创作中，直抒激愤难平之情。

徐渭的花鸟兼取吴门画派与林良写意之长却不为所束，创作出大刀阔斧、笔墨淋漓的写意画法，并结合苍劲奔放的题诗，将传统花鸟画推至表达内心强烈情感的至高境界，赋予画作以撼动人心的感染力。其所创立的大写意花鸟画风格，对清代的八大山人、石涛、扬州八怪甚至近代的吴昌硕、齐白石等人都产生了一定的影响。

《墨葡萄图》，纸本水墨，现藏于北京故宫博物院。画面为水墨画葡萄一枝，串串葡萄掩映在低垂的枝叶中，叶不勾脉，均以水墨点染，笔法奔放，形简神逸。并题诗云："半生落魄已成翁，独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖，闲抛闲掷野藤中。"抒发怀绝世之资而不遇伯乐的感叹。



墨葡萄图－徐渭



秋兴八景图－董其昌

董其昌（1555－1636年），字玄宰、香光居士，号思白，华亭（今上海松江）人，官至礼部尚书。他长于书法，工画山水，曾主持明末文坛、艺坛20年，对同时代和后世影响极其深远。其中，尤以山水画成就最高，他崇尚士气，重视笔墨情趣，认为："士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如粗铁，山如画沙，绝云甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已入画师魔界，不可救药矣。"从以往对造型写实技巧的强调转移到对笔墨韵致的讲究，奠定了松江派水墨写意山水的独特面貌，被后世尊为"松江派"之首。

董其昌的山水画师承董源、巨然、倪瓒、黄公望、米芾父子诸家技法，笔墨古雅秀润，风格秀丽超逸。他的传世名作有仿王蒙《青下隐居图》而作的《青下山图》，以及《仿米氏水墨山水图》。现藏于上海博物馆的《秋兴八景图》，采用小青绿的手法，不施墨线，以淡彩敷染，再以水墨烘染，使得画面异常明晰，体现了高超的用墨技巧。

董其昌之所以拥有如此的崇高艺坛地位还与其"南北宗论"有关。他将山水画分为"南北二宗"，认为"禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北二宗，亦唐时分也，但其人非南北耳。北宗则李思训父子着色山水，流传而为宋之赵干、赵伯驹、赵伯骕，以至马（远）、夏（珪）等；南宗则王摩诘始用渲淡，一变勾斫之法，其传为张璪、荆（浩）、关（仝）、郭忠恕、董（源）、巨（然）、米家父子以至元之四大家。"他以禅宗的南顿悟北渐悟为喻将着色与水墨作为南北画派之分野，带有明显的贬北褒南的意向，根据这种分法，北宗属行家画，满纸匠气，以浙派为首；南宗则属士人画，格调高逸，以其自属的松江画派为正传。

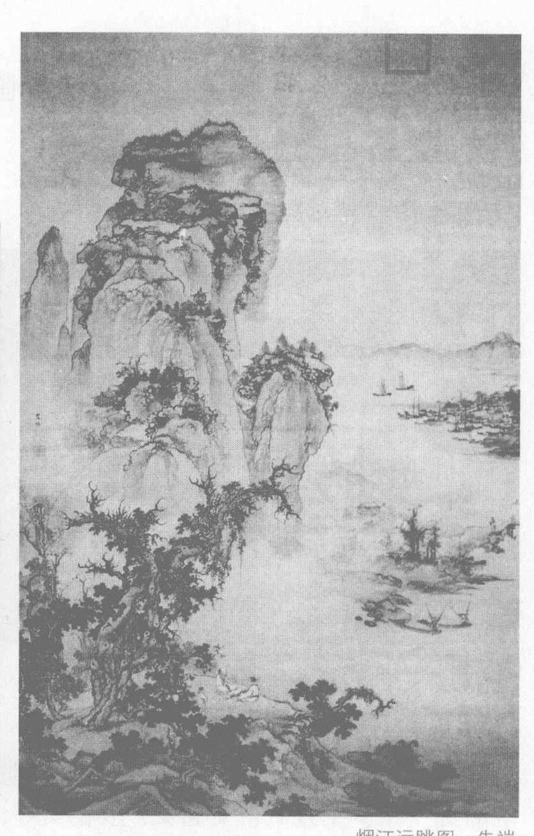


欧洲油画风格对中国绘画的影响 明万历九年（1581年），意大利传教士利玛窦带来了欧洲油画圣母像及雕版画。随着欧洲油画的传入，明代的部分画家开始受到西洋技法的影响，其中尤以曾鲸为首的“波臣派”表现最为明显。

曾鲸（1568－1650年），字波臣，福建莆田人，长年旅居于南京。他以人物写真为特长，创造出了墨骨画法，以墨骨为底，不施粉彩而以淡墨勾画轮廓五官渲染出阴影凹凸，并且吸取西洋技法，突出立体感，反复烘染，“每图一像，烘染数十层，必匠心而后止。”一时之间，此种画风盛行朝野，从者甚从，使得传统的单纯勾线造型法受到冷落。

蜀道难－谢世臣


王时敏像－曾鲸


烟江远眺图－朱端

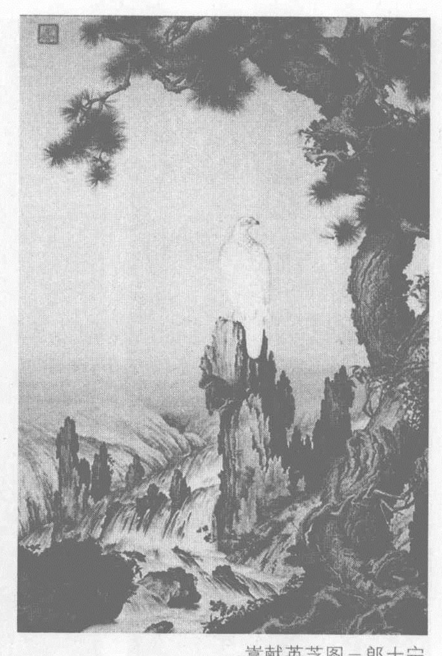
名作《王时敏像》现藏于天津艺术博物馆。作者运用墨骨画法，将一名清秀俊朗、文质彬彬的青年才俊形象塑造得惟妙惟肖。特别是面部刻画，尤见功力，墨线勾出轮廓五官,再以“凹凸法”淡墨层层烘染,最后再用淡赭赋彩,生动再现了面部结构与质感。观之双目，如有所思，风姿神采，仿佛呼之欲出，“写照如灯取影，妙得神情”。

三 THREE 清代的西洋画士和复古主义画派


百骏图（局部）－郎士宁

西洋画士　康熙至乾隆年间的宫廷画院中出现了几位西洋画士，著名者郎士宁、王致诚、艾启蒙、安德义等，他们运用中国画工具，采用透视、明暗等西洋技法，并结合皇室喜好，创作具体逼真的铜版画、油画和中西合璧的绘画作品，颇受皇室青睐，影响了画院中的不少中国画工。

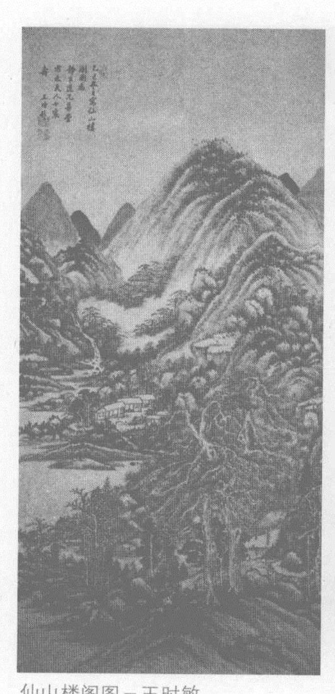
意大利人郎士宁（Giuseppe Castiglione 1688－1766年），于康熙五年（1715年）来华传教，历任康、雍、乾三朝宫廷画师，最后客死中国，追赠侍郎。郎在西方油画的基础上吸收中国绘画技巧，开创了独特的新院体画风。他擅画花卉、翎毛与人物肖像，尤以画马著称。如著名的《百骏图》，作者广泛运用欧洲焦点透视与光影明暗对比，具体分析物象的解剖结构、造型特征，准确逼真地描绘了姿态各异的百匹骏马。但对于背景刻画如松针与草叶的墨线勾勒，石块与土坡的皴擦，马匹及树干的晕染，仍然采用中国传统技法描绘。

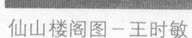


嵩献英芝图－郎士宁

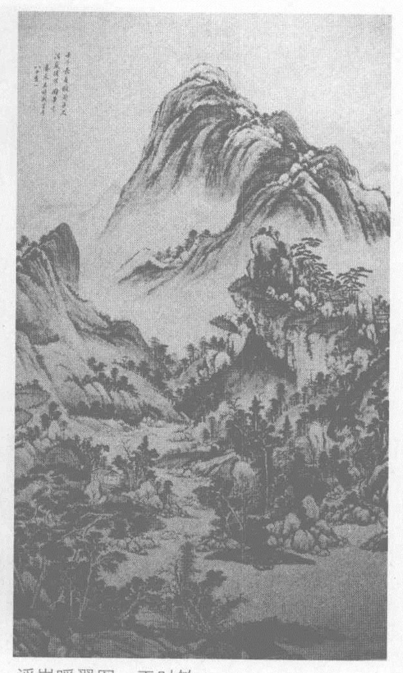
此外，郎还常以绘画的形式记载宫中的盛事。在1724年为雍正祝寿所绘的《嵩献英芝图》，现藏于北京故宫博物院。此画既运用了西方油画明暗分明，凹凸有致的写实画法，使雄鹰、苍松、山石栩栩如生，又巧妙地将中国文化中寓意长寿、健康、吉祥的苍松、雄鹰、灵芝等谐音象征符号安排得妥妥当当，恰如其分地表达出祝寿的主题。

乾隆相当欣赏郎的作品，曾有“凹凸丹青法，流传自海西”的题咏，但却对其作品缺乏神韵颇不满意，故而常授意中西画工合作完成绘画，常常是西洋画士画人物及动物，中国画工则画山石背景。如郎与身为内务总管的唐岱合作完成的《豳风图》《松鹤图》，与张廷彦合作《马技图》，与陈枚、丁观鹏合作《丹台春晓图》等。在中国皇室的赞助下，西洋画士通过西洋技法的调整并结合中国绘画技巧，来迎合清代宫廷绘画色彩华丽、风格典雅、意境含蓄的需求，形成了一种独特的新院体绘画风格。





仙山楼阁图－王时敏



浮岚暖翠图－王时敏

清初复古主义画派　清代初期，在董其昌的“南北宗”文人画理论影响下发展起来了一批画家，强调摹古，推崇元人深厚的笔墨功力，被奉为“画苑正统”，左右了清初百余年的画风。其中以王时敏、王鉴、王翚、王原祁、吴历、恽格名盛一时，简称“四王吴恽”或“清六家”，成为复古主义画派之代表。

王时敏（1592－1680年），字逊之，号烟客、西田遗老、偶谐道人、归村老农、稻香庵等。江苏太仓人。明翰林王锡爵之孙，明末官太常寺少卿，入清隐居不仕。虽为遗民，但王无意在作品中表露遗民意识。王在少时便展现出绘画方面的过人天赋，深得董其昌的赏识，成为入室嫡传，成为董氏“南北宗论”的忠实执行者，强调“画不在形似，而在笔墨之妙”，强调笔墨效果，被秦祖永誉为“画苑领袖”。王特别推崇黄公望的山水画，潜心研习，穷其奥秘，深得其精髓。如《夏山飞瀑图》，便是对黄公望传统笔墨的提炼。

王鉴（1598－1677年），字玄照，后改字元照、圆照，号湘碧、染香庵主，江苏太仓人。明末廉州知州，人称“王廉州”，入清以来归隐不仕，以书画为生。他与王时敏私交甚笃，常常切磋画艺，皆以摹古而为人所称道，因此，世人将二人称做复古主义画派的领军式人物。

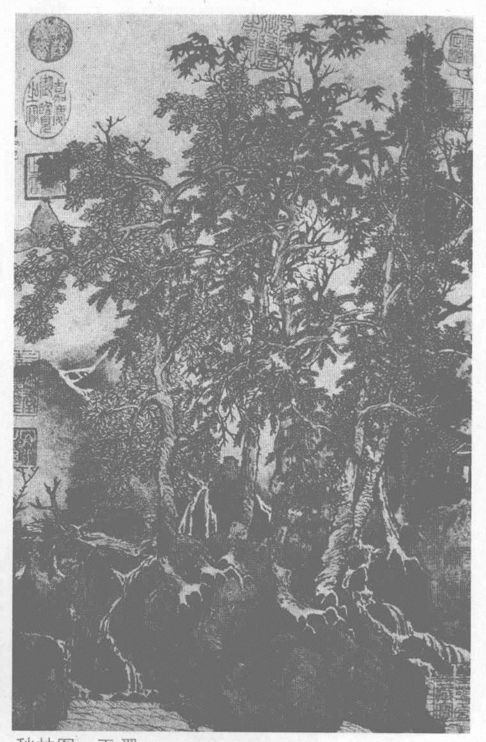


仿宋元山水图册－王鉴

王鉴对北宋董源、巨然技法用功极深，认为若无董、巨，好似夜行无灯。山水画法以董、巨为宗，并兼取元四家，用墨浓润，色墨融合，笔法疏放，意境空旷。作品《仿三赵山水图》《仿梅道人山水图》《仿宋元山水图册》《仿子久烟浮远岫图》《仿北苑山水图》，虽多为临古之作，但仍不失个人特色。



山水册页－王翚


秋林图－王翚

王翚（1632－1717年），字石谷，号耕烟散人、耕烟野老、雪笠道人、清晖主人、乌目山人、海虞山樵等，江苏常熟人。年轻时曾得二王的悉心指导，加上本身神悟力学，画艺逐渐炉火纯青，成就超越二王，遂成一代名家，被清人奉为“一代正宗”。五四运动时期，新文化运动的领军人物陈独秀呼吁群众破除陈旧思想，摇旗呐喊“要革王画的命”，其中的“王”指的便是王石谷。

王翚的作品面貌较为丰富，技法全面，除“元四家”外，对范宽、文征明甚至院体风格皆有涉及。主张“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成”，将南北技法熔为一炉。60岁那年，王翚为康熙绘制《南巡图》，深得皇帝赏识，此后名气益显，求画者络绎不绝，奠定了其一霸天下的统治地位。作品《断崖云气图》，颇得倪瓒神韵；《秋山潇寺》，带有王蒙大气；《古木奇峰图》似有李成笔墨；但现藏于南京博物院的《溪山霁雪图》，已不见古人痕迹，纯为个人原创。

王原祁（1642－1715年），字茂京，号麓台，别号石师道人，江苏太仓人。王时敏之孙，康熙年间进士，官至户部侍郎，世称“王司农”。祖父曾亲手绘制《仿李成以下宋元名家山水册》来指点原祁学习，对其寄予厚望，赞之曰：“此子业，必出我之右”。同他祖父一样，原祁最为推崇黄公望，自谓已经得到了黄氏的“脚汗气”，代表作《山中早春图》，干湿皴擦，笔墨韵致皆仿自黄公望。但在用色上，其作品多采用浅绿为主，色调明快，“浅绛”法极精要，能从其祖父与黄公望的范式中脱离出来，成自家面目。

吴历（1632－1718年），本名启历，字渔山，号桃溪居士，后号墨井道人，江苏常熟人。幼孤，家道没落，中年亡母丧妻，郁郁寡欢，曾发“三绝之愿”，即“绝色，守鳏贞；绝财，甘贫乏；绝意，从长命”。

吴历擅画山水，曾追随王时敏、王鉴学画，技法虽宗法元人，但不受前人成法局限，笔墨表现富有变化。由于有天主教的从教经历，他的画在元学根基的基础上仍受到某些西洋画技法的影响，如《湖天春色图》，采用平远构图，重视进深感，类似西画中的“焦点透视”，近、中、远三景的安排布置与实际景象吻合；设色淡雅，带有水彩特色。

恽格(1633－1690年)，字寿平，改字正叔，号南田、白云外史、草衣生，江苏武进(今江苏常州)人。他幼年曾跟随父兄抵抗清军，失败后一生不仕，隐居卖画。作为王翚的好友，见友山水画独霸天下，不愿步踵其后，故舍山水而专攻花卉，终成一代大家。与清代流行的勾勒重彩追求华丽的花鸟画不同，恽独创没骨画法，不以墨线勾勒再填色，而是直接以色彩渲染，点染并用，设色淡雅，造型生动，被赞为“逸之写生”，受到朝野上下追捧。

代表作《锦石秋花图》，现藏于南京博物院，石、草、花直接以没骨勾勒画成，不以人为线条对框定对象，得其活色生香之态。

四 其他画派

僧侣画派 尽管董其昌的“南北宗论”在清代大行其道，但除了复古主义画派之外，在清代还活跃着一批极富个性的画家，他们与“四王”的生活及艺术道路大相径庭。作为明代遗民，他们在政治上与清朝统治者持不合作态度，并且在艺术创作中利用作品来表达内心情感，著名者如弘仁、髡残、朱耷、石涛等，因他们皆有出家经历，故常被称做僧侣画家。

弘仁(1610−1664年)，本姓江，名韬，字六奇，安徽歙县人。明亡后剃度出家，法号弘仁，别号梅花古衲。他擅画山水，宗法黄公望、倪瓒，不过弘仁之师古，全在领会古人之风格，而不落技法之窠臼。他主张师法自然，往来于黄山、武夷山、齐云山观察写生，绘制出大量以黄山为题的作品，抒发个性。如《黄山天都峰》《黄海松石图》《黄山始信峰图》《仿元四家山水图卷》《崇冈山村图》《晓江风便图》等。

《黄海松石图》，纸本水墨，现藏于上海博物馆。此画笔墨清简，气韵空逸，写危石刺天，石松倒挂，山石线直而陡，刻意处理成独特的几何形状，展现出黄山奇松奇石的独特姿态，体现出作者独创的幽冷宁静的格调，超尘绝俗，意蕴深远。

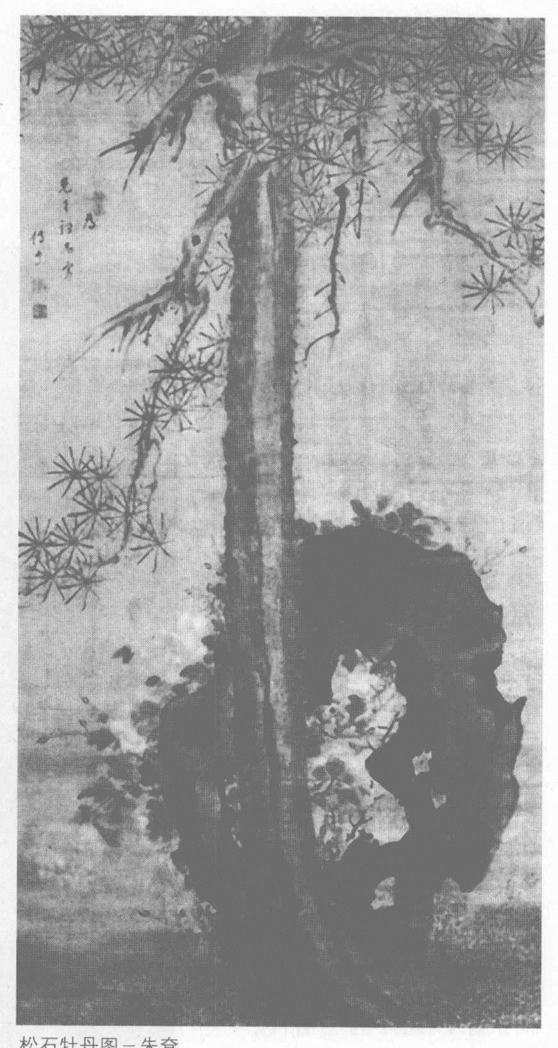

黄海松石图－弘仁

髡残(1612–1673年)，俗姓刘，武陵人(今湖南常德)。他是四僧中唯一明亡前便已出家为僧之人，法号髡残，字介丘，号石溪、电住道人等，晚号石道人等。他擅画山水，长于笔皴擦之法，笔墨苍劲浑厚，与石涛并称二石，影响深远，时人以其艺高不可学，叹之“曲高和寡”。他的代表作《苍翠凌天图》，纸本设色，现藏于南京博物院。作者采用全景式构图，运用干笔皴擦与湿笔晕染相结合，圆润厚重，描绘出重峦叠嶂，气象万千的壮阔景象，直抒胸中情怀。



苍翠凌天图－髡残

朱耷(1626–1705年)，号八大山人，南昌人，明宁王朱权后裔。明亡后初为僧，后不久还俗为道，别号雪个、个山、驴汉、荷园主人等。有关八大山人的来历有多种解释，最常引用的说法是张庚在《国朝画征录》中所认为的朱耷写“八大山人”四字，八大二字连缀，山人二人连缀，可认作哭笑二字，传达对现实哭笑不得的无奈隐痛。


松石牡丹图－朱耷

朱耷擅山水与花鸟，山水作品有《秋林亭子图》《仿董北苑山水图》《松谷山村图》等，但在其花鸟画的盛名面前，山水作品则显得失色不少。他的大写意花鸟画，师承沈周与徐渭，笔墨简练，形象夸张，极富奇简冷寂之风。所作鱼鸟，拳足缩颈，形象倔犟，白眼向天，将视觉形象赋予令人寻思不尽的意蕴，抒发作者胸中的愤慨之气。如现藏于上海博物馆的《荷鸭图》，一副“白眼看青天”神态的鸭子便坐于一头重脚轻的河石上，岌岌可危。《孔雀牡丹图》则画两只孔雀立于摇摇欲坠的危石上，以孔雀喻示清朝官员，嘲弄唯命是从的奴才，暗示清朝统治不能长久。



山水小品－石涛

石涛(1640–约1718年)，广西桂林人，俗姓朱，名若极，明靖江王朱守谦十一世孙。为避祸逃生，出家为僧后法名原济、超济，字石涛，别号清湘老人、大涤子、瞎尊者、苦瓜和尚等。由于身世特别，身逢乱世的石涛注定过着浪迹天涯的流浪生活，这也使得他得以饱览名山大川，对各地风情有着深入的了解，在师法自然的精神下，“搜尽奇峰打草稿”。因此，他的山水不宗一家，变古法为我用，使作品既有生活气息，又令人耳目一新。代表作《淮扬洁秋图》，截取滩头一角，构图自然，笔墨恣纵，皴染分明，境界开阔，突出了江南风情的明净清爽。

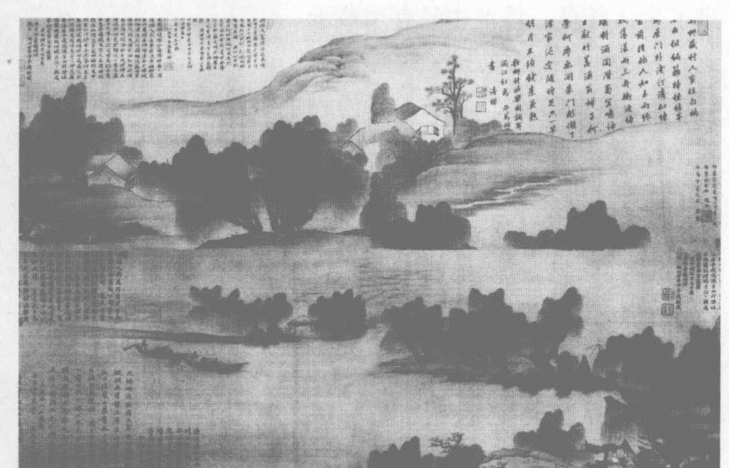
金陵八画家 据清张庚《国朝画征录》所载，时人把明末清初之际活跃于南京的龚贤、樊圻、高岑、邹喆、胡慥 、叶欣、吴宏、谢荪称做金陵八画家。尽管他们的画风并不完全相似，但因同居一地，有着相近的艺术意趣，皆不入董巨、四王樊篱，给当时以南宗为正统的画坛带来了一股清新的气息。

龚贤（1618–1689年），又名岂贤，江苏昆山人，字半千，号野遗、半亩、柴丈人、钟山野老等。曾参加“复社”的抗清活动，明亡后隐居不仕，以卖画为生。

龚贤工山水，取法董、巨而自成一派，以金陵一带风光为题材，运用浓重的墨色创作出大量富有野逸之趣的绘画作品。其作品风格分为“白龚”、“黑龚”两种。白龚者，多用枯笔，着墨不多，极少皴擦，空勾物象，代表作为《自藏山水轴》等。“黑龚”者，变古人积墨之心得，其法先干后湿，先皴后染，层层积墨，既见骨力，又显圆润。现藏于南京博物院的《夏山过雨图》便是黑龚的代表作品。绘云山烟树，笔墨融融，层次分明，润泽淋漓，将夏山雨过之后，群峦如洗，苍翠欲滴的景致生动再现，其韵无穷。



翠嶂飞泉图－龚贤



柳溪渔乐图－樊圻

樊圻（生卒年不详）字会公，江宁人。山水取法董源、巨然、黄公望、王蒙、赵孟頫和刘松年诸家而能自成风貌，用笔工细，皴法细密，风格穆然恬静。仕女画悠闲静逸之致，神韵俱佳。

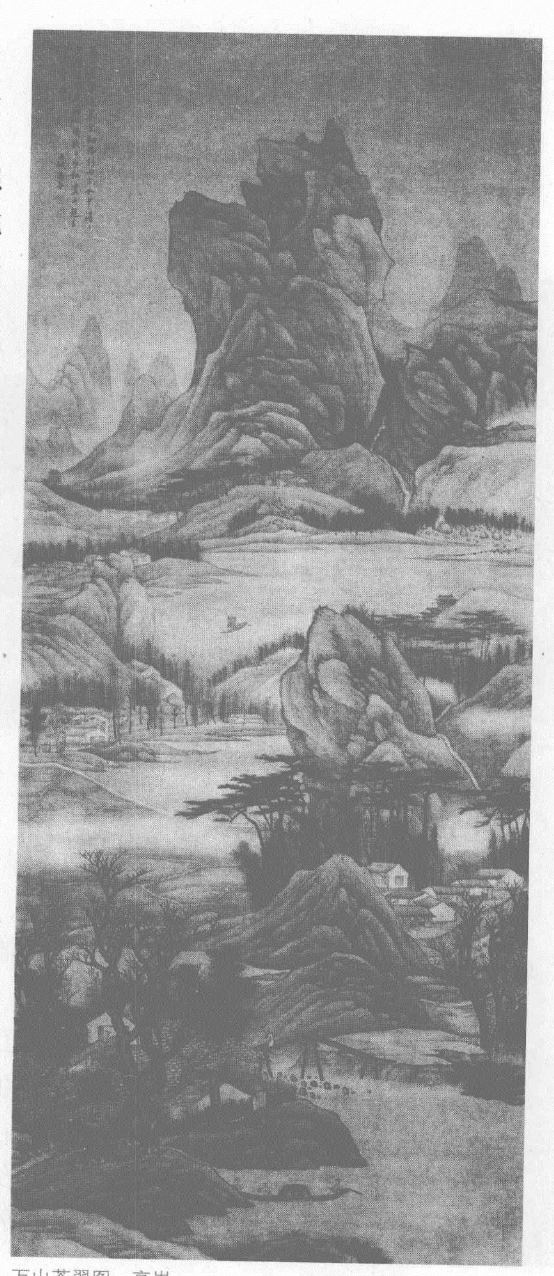
传世作品有藏于辽宁省博物馆的《江浦风帆图》卷；藏于北京故宫博物院的《柳溪渔乐图》卷；藏于上海博物馆的《雪景山水图》轴；藏于中国美术馆的《山径骑驴图》轴；藏于青岛博物馆的《堂上祝寿图》轴；藏于北京故宫博物院的《花蝶图》等。



雪景山水图－樊圻

吴宏（生卒年不详）字远度，号竹史，江西金溪人，后移居金陵。工山水，得诸家之长而能出已意，笔墨纵横放逸，浑融无际，任凭想象，在八画家中风格最为粗放，充满了生活气息。传世作品有现藏于北京故宫博物院《山水》册页及《江山行旅图》卷，藏于南京博物院《松溪草堂图》轴及《竹石图》轴，藏于天津艺术博物馆《山村樵牧图》轴。

高岑（生卒年不详）字蔚生，杭州人，长居南京。善山水及水墨花卉，曾师法宋、元、明各代名画家，至晚年则形成了自己的风格。秦祖永在《桐阴论画》中评其为："所见水墨花卉，清逸雅秀，有超然出尘之致。山水未见，用笔用墨既如此灵妙，想丘壑位置，必能引人入胜。"传世作品有现藏于北京故宫博物院的《万山苍翠图》，藏于南京博物院的《凤台秋月图》《秋山万木图》及《林荫平古图》，藏于天津市艺术博物馆的《松窗飞瀑图》，藏于辽宁省博物馆的《山阁清秋图》，藏于青岛市博物馆的《野居图》，藏于烟台市博物馆的《春景山水联屏》等。



万山苍翠图－高岑

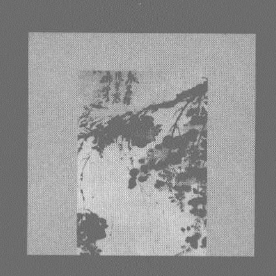


青绿山水图－谢荪

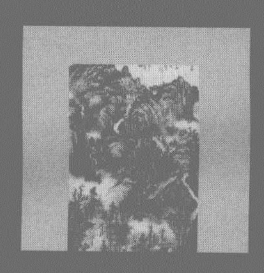
胡慥（生卒年不详）字石公，金陵人。工山水、人物、花卉，所作山水苍莽浑厚，秀雅清爽，亦写人物，笔简传神，尤擅写菊，用墨神妙，独创一格。说者谓：菊乃冷花，经石公手洗尽铅华，独存冰雪，堪称“真冷”。传世作品有现藏于北京故宫博物院的《花鸟图》《葛仙移居图》扇面，现藏于南京博物院的《山居观梅图》册页《山水图》扇页，现藏于辽宁省博物馆《山水图》，现藏于吉林省博物馆《范双玉小像》扇页等。

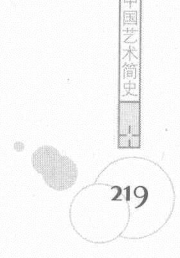
叶欣（生卒年不详）字荣木，华亭人（上海松江），长居金陵。工山水，学赵令穰，笔法方硬，自成一格。（邹喆，生卒年不详）字方鲁，擅画山水、花卉，师法董源，自成一格，“山水工稳而有古气，兼长花草，勾勒敷染，有王若水风格。”

谢荪（生卒年不详）字缃酉，又字天令，江苏溧水人，常住南京。擅画山水、花卉，颇具功力，尤工花卉，用笔工整，设色绚丽。传世作品有现藏于北京故宫博物院的《青绿山水图》《荷花图》等。









Chapter 12

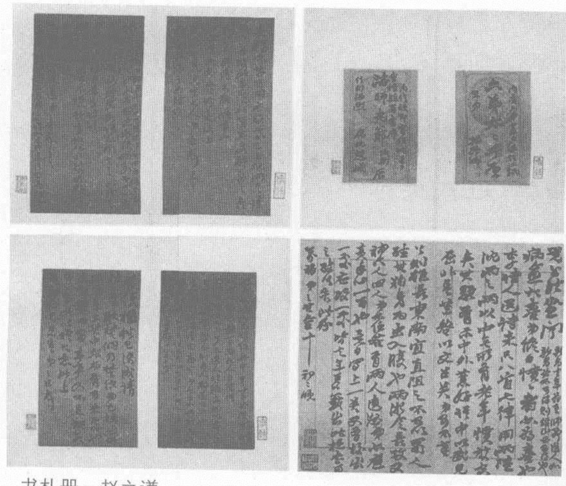


第十二章 近代美术

清朝灭亡，中国开始进入新旧文化激烈冲突的近代时期。尽管受到时政影响，中国传统绘画遭受种种压制与排斥，但一大批杰出艺术家在广泛借鉴外来各种艺术流派技法与精神的同时，保留传统绘画的意旨，积极从事中西美术的合璧探索，自此迈入中国美术发展的新纪元。

一 ONE 海派画家

近代五口通商以来，上海逐渐成为中国经济文化重镇，在这个“十里洋场”活跃着一大批画家，他们的作品既秉承传统，又贴近现实，形成面貌一新的中国画派，美术史上将这一画家群体称做海派画家。



书札册－赵之谦

积书岩图－赵之谦

赵之谦（1829－1884年），字益南，号悲盦，别号无闷、铁三、梅庵、笑道人等，会稽（今浙江绍兴）人。擅山水，尤工花卉，为清末写意花卉开山之祖。初画风工丽，后取法徐渭、朱耷、扬州八怪诸家，并融入自己的治印和书写之法，诗、书、画、印有机结合，笔墨放纵，洒脱自如，泼墨写意中不失形象之真实，显得峻劲深厚，古茂沉雄。喜用红、绿、黑三种色设色，在对比中求协调，色彩浓艳，一反淡雅格调，富有新意，雅俗共赏。

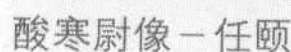
任颐（1840–1895年），初名润，字小楼，又字伯年，后改名字颐，浙江山阴（今绍兴）人。他早年曾参加太平军，斗争失败后随任熊、任薰学画。伯年的绘画发轫于民间艺术，融诸家之长，并吸取西洋绘画的速写、设色诸法，形成自己风姿多彩、新颖生动的独特画风。英国《画家》杂志曾将任伯年与凡·高并誉为19世纪最具创造性的宗师。但这位海派巨将却深受鸦片之害，年仅56岁便过早去世。

徐悲鸿称任颐是“于人物、人像、山水、花鸟、工写、粗写、莫不高妙”。任的人物画借鉴水彩技法，结合写生方法，开创了一条中国画传统与西画相结合的人物绘画发展的新路。其题材多取自于历史故事和民间传说，如《钟馗捉鬼图》《苏武牧羊》《关河一望萧索》等，表现出作者对现实生活及国家命运的关注。这些巨迹凭借着独特的艺术手法与强烈的现实意义，好似一声春雷，打破了沉寂已久的人物画坛，重振了衰落数百年的人物画。



苏武牧羊－任颐




酸寒尉像－任颐



朱竹凤凰图－任颐



支遁爱马图－任颐

任颐的花鸟画更富有创造，取法徐渭、陈淳、华岩等人，博采诸家，自成风格，且传统功力极深。早年以工笔见长，“仿北宋人法，纯以焦墨钩骨，赋色肥厚，近老莲派。后吸取恽寿平的没骨法，陈淳、徐渭、朱耷的写意法，笔墨趋于简逸放纵，设色明净淡雅，形成兼工带写，明快温馨的格调”，并且舍弃以墨为骨的传统，因需要来确定墨色比例，有些画甚至以色为主，形成光影效果。这种画法，开辟了花鸟画的新天地，对近、现代产生了深远的影响。代表作《仙鹤寿柏图》，构图上松下紧，老柏直插云霄，枝干盘虬，仙鹤单足伫立，扭头回望，柏树的苍劲雄健与仙鹤的闲适优雅都在画家流畅的笔墨中一一展现。

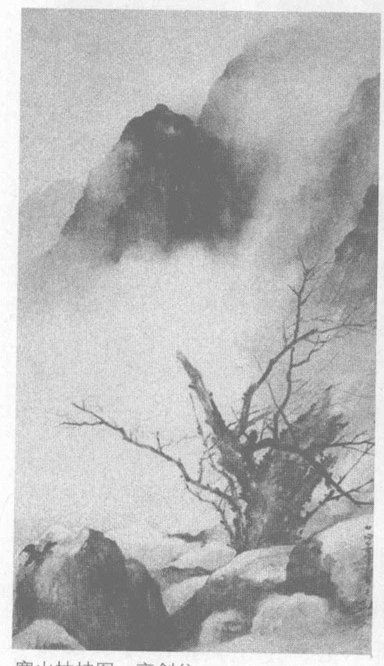

梅花图－吴昌硕

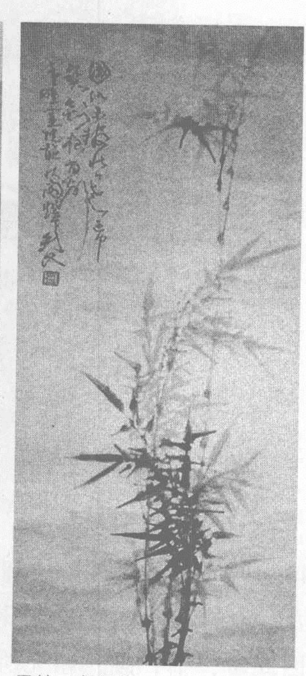

葫芦图－吴昌硕

吴昌硕（1844–1927年），名俊、俊卿，字昌硕，号缶庐、老缶、苦铁等，浙江安吉人。他的从艺道路与众不同，自制印始，后习书法，最后成就于绘画，因此诗、书、画、印无所不工，是位典型的文人画家。他虽广师诸法，然主要受赵之谦及任伯年影响较深。由于对艺术创作主张“出己意”、“贵有我”，因此吴结合制印专长，另辟蹊径，以篆法入画，笔墨狂而不放，色彩艳而不俗，舍弃了形的羁绊，步入了“意”的厅堂，自成一家风格。

吴擅大写意花卉，所作花卉木石，笔墨沉稳老辣，力透根背，又纵横恣肆，充满书法韵味；布局新颖，喜用“之”字和“女”的格局；用色颇似赵之谦，喜用浓丽对比之色，尤善用强烈艳丽的西洋红，有重、大、拙之美。现藏于中国美术馆的《三千年结实》便是典型的篆书入画的杰出作品。画面呈反“S”形构图，两簇茂密的叶丛中，仙桃用鲜艳的西洋红和藤黄结合写出，一上一下。整件作品笔墨纵横，雄浑有力，气势磅礴。

二 TWO 岭南画派


寒山枯枝图－高剑父


墨竹－高剑父

广东地处五岭之南，习惯上被称做岭南。受海外文化的影响，聚集于此的画家积极吸收西洋画法，主张“折中东西方”以推动中国画革新，逐渐扩大影响，形成岭南画派。

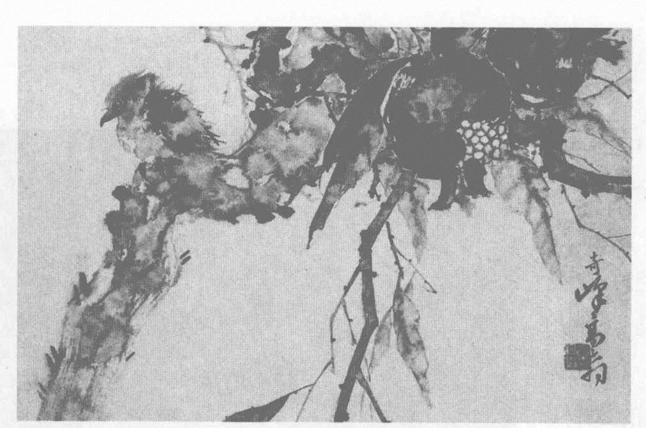
高剑父（1879－1951年），名崙，号爵廷。早年丧父，广东番禺（今广州）人，家境萧条。他早年曾肄业广东水陆师学堂及岭南学堂，后从师居廉。曾得到法国画家麦拉指导，学习西画。后游学日本，期间与廖仲恺、何香凝夫妇结识，同住一处，曾研究过日本及欧洲绘画。1908年回国后主持广东同盟会，参加了著名的黄花岗起义及光复广州战役。孙中山逝世后，国民党政府及伪政府汪精卫曾多次邀他进入政府，均遭拒绝。他公开表示永不做官，专心致力于中国画的革新和创造。

高剑父主张“折中中西，融合古今”，大胆融合中国传统技法和西洋画法，追求透视、明暗、光线及空间的表现，尤重色彩的渲染，令人感到意境亲切优美，独创新风。他主张：“新国画的题材，是不限仅只写中国人、中国景物的。眼光要放大一些，要写各国人、各种景物，世间一切无贵无贱，有情无情，何者莫非我的题材。”因此在他的画中不仅可以看到花鸟、山水、人物等传统题材，而且飞机、坦克、西式火腿、饼干、飞鱼等新事物亦常常出现。

他的山水气势磅礴，笔力遒劲，于秀逸中透刚劲。他的水墨花鸟，着墨敷彩不多，寥寥数笔，生动传神。如现藏于广西博物馆的《鹰》图，绘一鹰，双翼微微耸起张开，向下凝视，寻觅猎物的双眼灼灼有神。



山水－高剑父



石榴小鸟－高奇峰



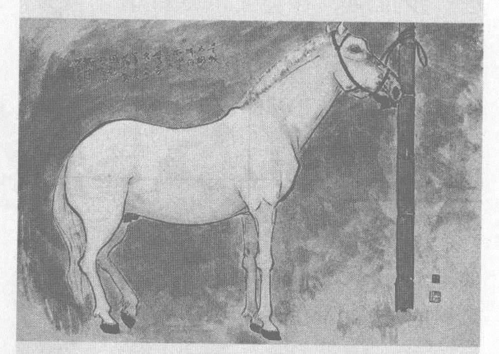
枫鹰图－高奇峰

高奇峰（1888－1933年），名嵡，自小受到四兄高剑父指导，随兄留日期间，接触到西洋技法的写生素描与透视等技法，开始从中西画学中撷取所长，自辟蹊径，在注重写生的同时又强调用色和水墨渲染，作品中隐然透露出一股清丽之气，形成个人风格。

把高奇峰擅长传统的笔墨功夫，并结合“撞水”“撞粉”等花卉画中的特殊技巧，运用于飞禽走兽以及山水描绘中，达到形体逼真而又生气勃勃的效果，笔墨细润，气氛舒畅柔和，达到雄浑兼秀美的意境。《双马图》是高奇峰将西方技法与传统意境完美融合的杰作。画两匹马，一前一后，一棕褐一灰白，以深厚的素描功力和严谨的明暗结构，一笔不苟地勾画出马的形态，再运用层层晕染展现马的各部位的明暗对比，将马画得油光锃亮，既具有西洋水彩画的明快流畅，又不失中国画的浑厚刚劲。

陈树人（1884—1948年），名韶，字树人，晚号安定老人。与二高是同乡，都参加了孙中山的革命党。三人私交甚密，有着共同的革命理想与艺术理念。他主张艺术应摒弃仿古，注重写生，在格调上，倾向清秀明丽；在技法上大胆将色彩与光、影对比同传统国画技法相融合；在意境上则更侧重于画面渲染；在题材上，将诸如汽车、轮船、灯塔等新鲜事物引入画中。刘海粟赞其画是"以逸笔写生，自出机杼，风神生动，一扫古法，实为努力开辟新纪元者"。


月夜放舟－陈树人


马－陈树人

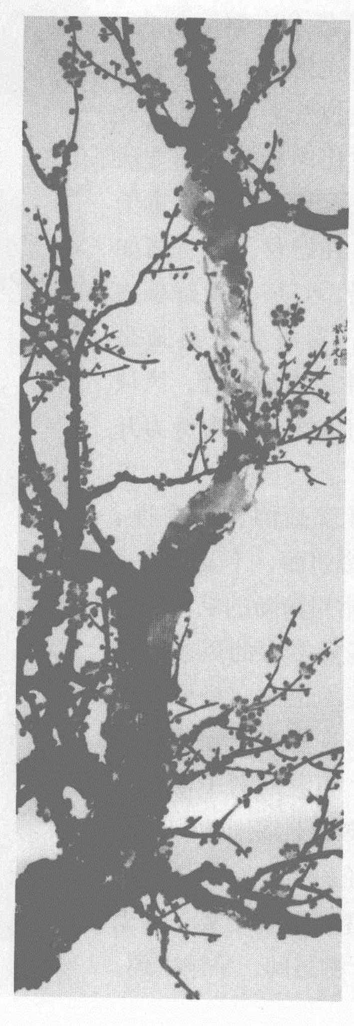
陈最喜欢画柳，他曾说："千红万紫穷妍丽，不及鹅黄一两条"，他常用清新的笔墨，来描绘杨柳多姿多彩的风貌。现藏于广州美术馆的《杨柳舞春风》就是表现春光明媚时节的秀丽春柳。粗大的树干横跨画面上方，枝丫上细细的柳条自然下垂，轻盈柔美，微微的春风吹动着春柳摇曳生姿，一对鸟儿嬉戏于柳丛间，平添生趣。


蔷薇－陈树人

三 THREE 新美术运动

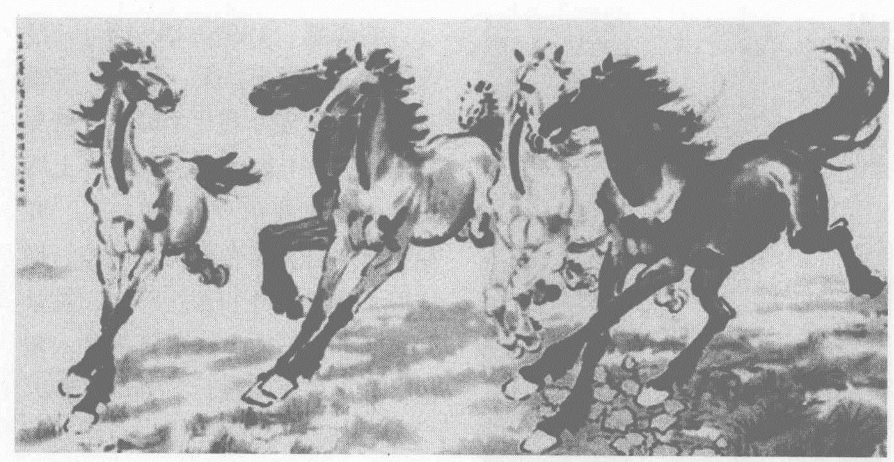
伴随着新文化运动的推进，以提倡美育为中心的新美术运动也随之兴起，美术教育进一步推动，各类美术专科学校相继成立，西方绘画两大流派写实主义与表现主义对中国绘画的革新产生了深远的影响。

徐悲鸿（1895−1953年），江苏宜兴人，生于一民间画师家庭，自幼随父习画，先后在日本及法国学习西方美术，深受欧洲古典艺术的影响，主张中西画法融合，“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者融之。”并在西方现代绘画诸流派中选择了现实主义绘画，认定“素描写生是一切造型艺术的基础”，以西方写实手法来改造中国画，并且在这条道路上取得了辉煌的成绩。

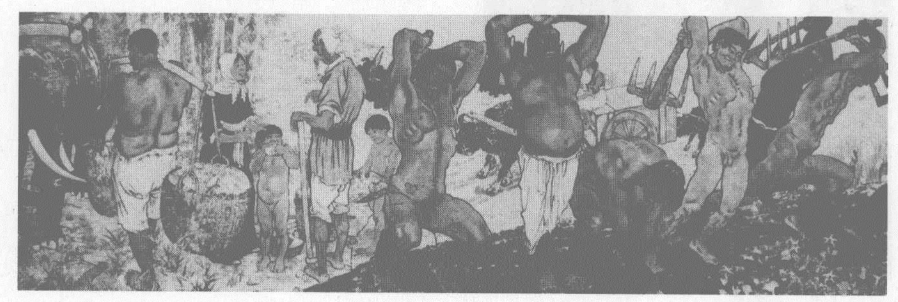




徐悲鸿作品

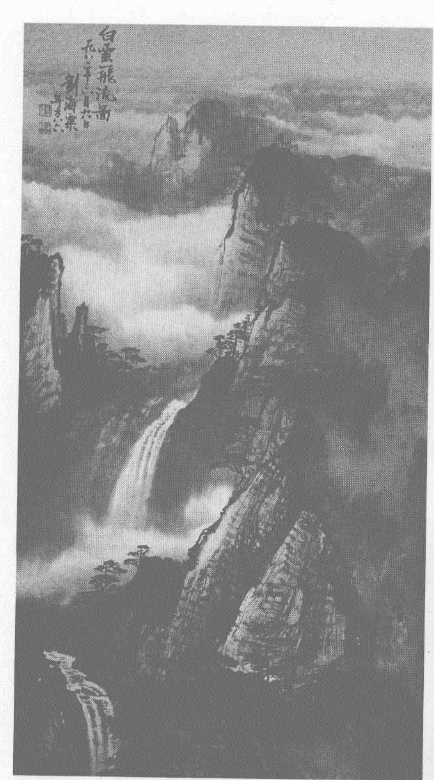


奔马图－徐悲鸿



愚公移山图－徐悲鸿

身为中央美术学院第一任院长的徐悲鸿创作了大量现实主义绘画作品，实现了历史与现实、西洋画与中国画的完美结合。最为所重者如根据《史记·田儋列传》而创作的《田横五百士》，画面渗透出一种悲壮的气势，撼动人心；《愚公移山图》以宏大的气势、震人心魄的笔力表达了一个古老民族必胜的决心；《奔马图》，笔墨淋漓，气魄恢弘，“一洗万古凡马空”，独有一种精神抖擞、豪气万千的气概；还有一声天下白的《雄鸡》，颂扬一·二八事变中英勇杀敌的十九路军将士。



白云飞瀑－刘海粟

刘海粟（1896－1994年），江苏武进（今常州）人，名槃，字季芳。1912年创办现代中国第一所美术学校——上海国画美术院（上海美术专科学校前身），任校长，并冲破封建势力，首创男女同校，增加用人体模特儿和旅行写生，被某女校校长骂作：“刘海粟是艺术叛徒，教育界之蟊贼！”刘则干脆以“艺术叛徒”自号自勉，一如西方“野兽派”之先例。

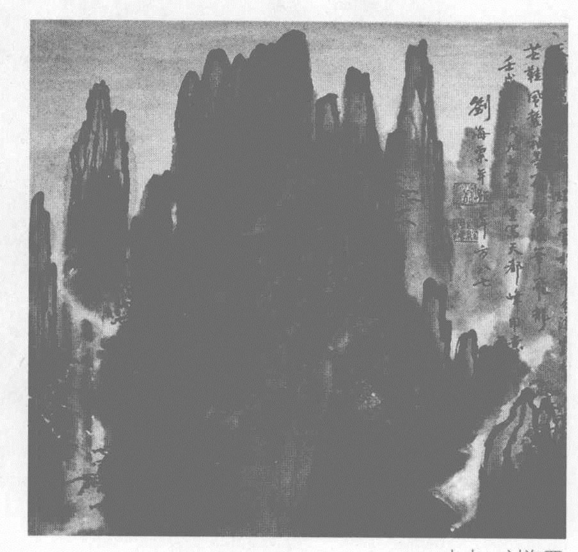
刘海粟在创作过程中注重主体对传统纯正语言的体验与把握，注重表现瞬间流露出的主体情感，创作出独特的“中国油画”的类型。1920年10月刘代表中国新艺术界赴日参加帝国美术院开幕大典，其油



外滩风景－刘海粟



龙华写真－刘海粟



山水－刘海粟

画作品以雄浑豪放、浓丽沉厚的风格备受日本画坛重视和推崇，被称为“东方艺坛的狮”。1929年刘赴欧洲考察美术，期间创作近百幅美术作品，并与毕加索、马蒂斯等画家交游论艺。巴黎大学教授路易、拉洛拉著文赞其为“中国文艺复兴大师”。

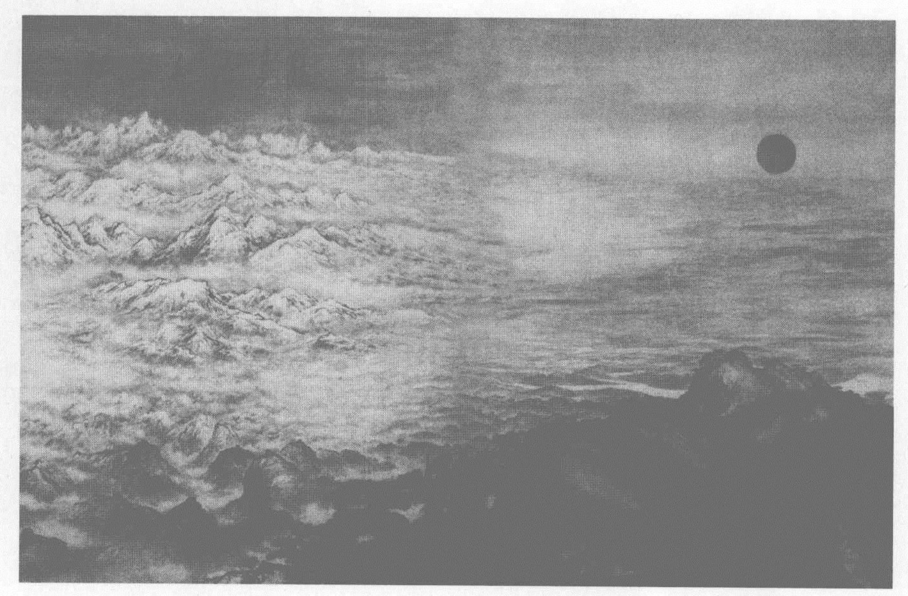
代表作《北京前门》曾在1930年入选了法国秋季沙龙，作者采用明亮的淡黄色调、凝练的线条，并运用大块面的体积感，表现出冬日夕阳西下时前门门楼前热闹的场景。此外刘还喜用黄山作题，从1918年到1988年先后十次登临黄山，以豪放的气势、奔放的笔势创作出了近百幅黄山各类作品。



齐白石作品

齐白石(1864−1957年)，原名齐纯芝，号渭清，其师为其改名齐璜，号濒生，别号白石，湖南湘潭人。少时学雕花木工，27岁始学画，师从当地文人胡沁园、陈少蕃等。他主张艺术“妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”，并且听从陈师曾的劝告，1920年到1929年，“十载关门”大胆突破，艰难探索，终于“扫除凡格”，“变更”面貌，实现了“衰年变法”，成就了自己独特的艺术风格。其画以文人画为根基，师法徐渭、八大山人、石涛、赵之谦、吴昌硕、陈师曾等，并结合民间艺术传统，在博大与精微之间游刃，雅俗共赏，为传统花鸟画注入了蓬勃生机，开红花墨叶一派，名重一时，与吴昌硕共享“南吴北齐”之誉。

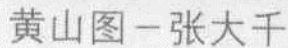
齐白石专长花鸟，笔酣墨饱，用色泼辣，力健有锋；尤工虾蟹、蝉、蝶、鱼、鸟、水墨淋漓，洋溢着自然界生气勃勃的气息；山水亦构图奇异不落窠臼，极富创造精神，蔚为大家；人物简括大气，诙谐幽默，发人深省。



江山如此多娇－关山月

关山月（1920–2000年），原名关泽霈，广东阳江人，早年得高剑父先生的赏识，招其春睡画院习画，并为其改名关山月。他在艺术上坚持岭南画派的革新主张，追求画面的时代感和生活气息。抗日战争时期，他亲身经历了颠沛流离的逃难生活，目睹了日军的暴行和百姓的苦难，创作的一大批抗战题材的作品，博得当时进步人士的青睐，并赢得“岭南画界升起的新星”的赞誉；嗣后，他与妻子李小平（秋璜）“行万里路”，远赴西安、兰州、敦煌等西北地区写生创作。当他的《西北纪游画展》在重庆展出时，郭沫若称之为“国画之曙光”。人民大会堂的巨幅山水画《江山如此多娇》便是他与傅抱石合作的杰作。





黄山图－张大千

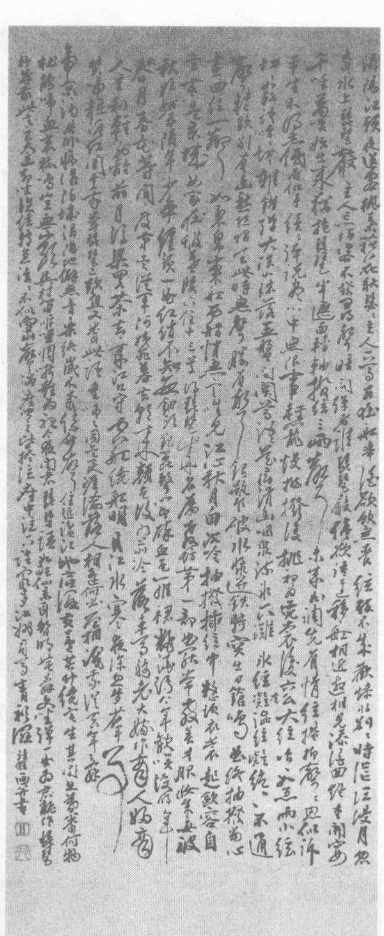


张大千作品

张大千（1899－1983年），原名张正权，改名张爰，又名张季，字大千，别号大千居士，四川内江人。他自幼受擅长绘画的母亲和自号“虎痴”的二哥张善孖的熏陶指引，临摹历代名迹，又遍游名山大川，师以造化，经过刻苦钻研，获得了卓越的艺术成就。其画意境清丽雅逸。

张大千是历来画家中，学习古名家数量最多的画家，也是吸取古法精华最多的画家。从清代石涛，到八大山人，陈洪绶、徐渭，进而广涉明清诸家，再到宋元，最后上溯到隋唐，他把历代有代表性的画家技法一一研习。而且在技法与画风方面，他也是跨度最广的画家：从讲求笔墨情趣的清丽雅逸，到追求工笔细致的瑰丽雄奇，再到后来的气质淳化，笔简墨淡的泼墨泼彩。无怪乎徐悲鸿赞其为“五百年来第一人”。

张大千的创作达“包众体之长，兼南北二宗之富丽”，于中国画人物、山水、花鸟、鱼虫、走兽，无所不工。代表作《泼彩朱荷屏风》《人物》《重嶂归人图》《竹溪六逸图》《黄山图》等。



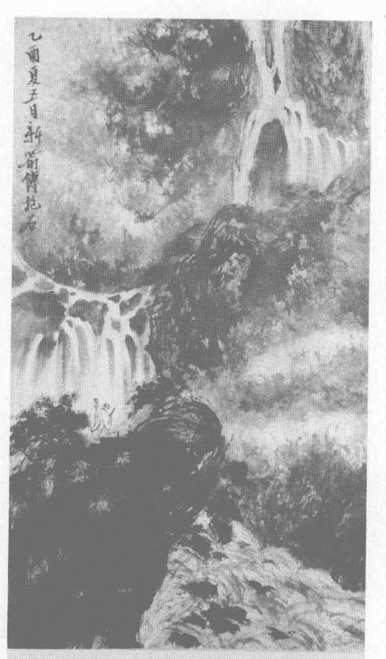


琵琶行－傅抱石

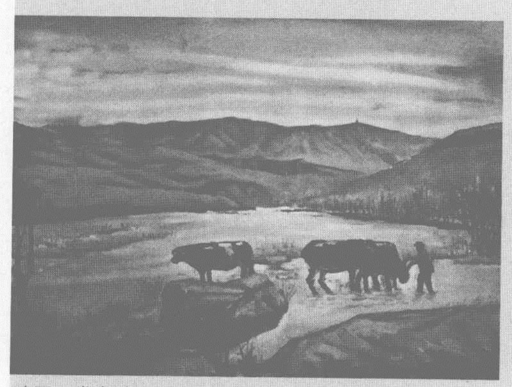
傅抱石（1904—1965年），原名长生、瑞麟，号抱石斋主人，祖籍江西新喻，生于南昌。擅画人物画，线条凝练，勾勒中强调速度、压力和面积三要素的变化，并且善于结合古典诗词的意境与绘画艺术的技法，潇洒入神，神情秀逸，意境深远。

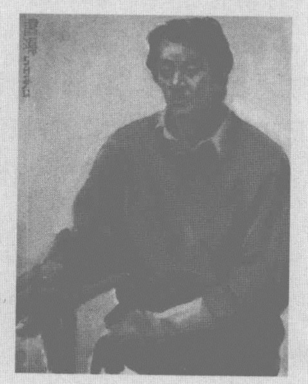
山水画早年师法古人，尤其推崇石涛。赴日期间，在继承传统的同时，融汇日本画技法，创独特皴法——抱石皴，将水、墨、彩融于一体，气势磅礴，韵致高雅，画意深邃。其代表作有：《万竿烟雨》《潇潇暮雨》《大涤草堂》《江山如此多娇》《琵琶行》《丽人行》等。

此外，傅抱石性情豪放，嗜酒善饮，有不少关于酒的逸事。他常常待酒醉微醺之际，提笔作画，随性挥洒。当年与关山月在人民大会堂创作《江山如此多娇》时，曾向周总理索酒喝，说是无酒不成画。其后周总理果真派人给他送来一箱茅台酒。

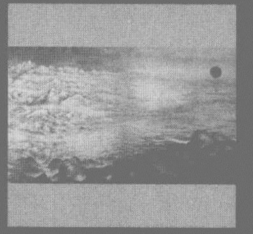

山水画－傅抱石

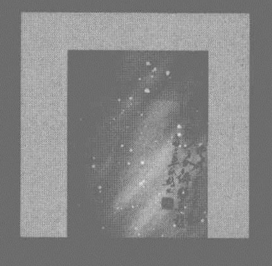
常书鸿（1904–1994年），浙江杭州人，满族。他曾说过："我喜欢能够表现人物光暗的西洋水彩和油画。"其作品致力于融合中西方艺术技巧，色彩艳丽，笔致严谨。1927年赴法留学期间，作品《两姐妹》曾获法国里昂艺术家沙龙奖。这位被徐悲鸿称做"艺坛之雄"的人物于1943年赴敦煌考察，并成立敦煌艺术研究所，从此便献身于敦煌石窟艺术事业。


油画－常书鸿


人物－常书鸿







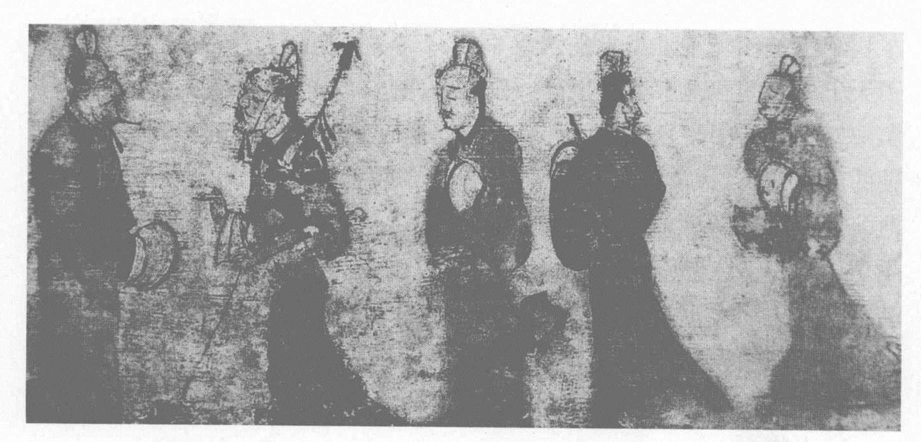


一NE 古典绘画语言的形成

早在公元5世纪时，中国就产生了比例适当、线条优雅明确的《女史箴图》，6世纪时，已在绘画理论上提出个人情趣灵感的表现与写实技巧并重的法则，10世纪就有了有着严谨结构的《谿山行旅图》，到11世纪已建立了自然主义视野下的山水画绘画理论。印象主义绘画风格在马远和夏珪的画中十分明显，表现主义风格在13世纪的《鹊华秋色》中已显现。然而，当欧洲自文艺复兴起，绘画和美术在如镜象般重现自然以及风格创新上不断进步的时候，中国的绘画却少有创新。

每一个文明的艺术都有一套独特的视觉语言，每一个美术流派都有其标志性的风格，也有独特的绘画形式和手段。中国画家绘画的主要工具是毛笔，用毛笔画成线条和毛笔浸染的层面就是他们借以创造一个视觉世界的主要手段。欧洲绘画也是从以线条勾勒形象和场面开始，但欧洲画家后来把表现手段转移到线条勾勒的轮廓内的光影、体积和质感的表现上，从而削弱了线条的重要性。

中国早期的绘画，例如成都出土的汉画像砖，它们在构图上同古埃及的法老墓穴壁画多少相似，各种形象以概要的轮廓独立地被安置在画面某个地方，画中看不出场景、空间关系和光影特征，人间世界的各种物体，包括动植物、人和想象中的鬼怪都有一种模式化的象征性形象。



西汉晚期—迎宾拜谒图

这种简略的绘画在现今发现的其他汉代画像砖上也能普遍看到。现存波士顿美术馆的一块汉代画像砖把这种技巧发展到极致。画中两位老者正在交谈，两个人物以外是一片空白。画家通过两位人物眼神的交换、人物的姿态以及通过改变线条的粗细和轻微染色体现出的某种虚实感，似乎找到了统一画面和表现粗略空间感的手段。这幅画更多像是现代画家的速写，它显示了脱离模式化构图的倾向，画面的生动、动势感和忽粗忽细的线条与后来的画风相衔接。

山东嘉祥武梁祠的画像砖《老莱子彩衣娱亲图》是一件少见的珍品，画面构图华丽，图案丰富，显示已脱离汉画像砖的朴实厚拙的画貌。图中七十多岁的老莱子拉着鸠车做游戏，以娱乐年迈的父母，图案中几乎所有空白都以飞鸟、兽、花、树木填充。



汉画像砖－老莱子彩衣娱亲图

湖南长沙马王堆出土的西汉早期“T”字形的铭旌上的帛画，表现了天上、人间和地下三个世界。画中游龙盘旋，飞兽奔跃，人物、鸟兽飘逸对称，构图繁复而富丽。长沙的帛画使用的是工整的墨线，墨线勾勒的部分染入匀称的颜色，这种表现方式是后来几个世纪都沿用的技巧。河北定县出土的西汉铜车饰长约26.5厘米，在金银上刻画和镶嵌游龙、飞鸟、走兽、人物、狩猎场面和山峦之气，画面繁缛而有序，充实而生动。这些作品显示了汉代繁荣时期工艺美术豪华富丽的风格特征，它在唐代的绘画中也有所表现。

1.人物画

从朴拙向生动风格的转化在魏晋南北朝时期的顾恺之的《女史箴图》里已可看到。现藏于大英博物院的《女史箴图》以晋惠帝宫廷女官为教化宫内仕女而作的女史箴文为画题，分为九段。其中一段画中，皇帝转身婉拒了一位盛装的女子，似乎是以图画的形式宣传诸如“欢不可以渎，宠不可以专”之类的道德箴言。女子的长飘带从衣身飘曳而出，像是由于快步追随而动，又像是被风吹动，整个画面有一种飘逸和流动感。画作线条工整，着色均匀，但画家似乎并不用着色来表现立体和凹凸感。

至少到了公元6世纪初，在大画家张僧繇那里，表现肉体的凹凸感和线条的柔顺的特征已出现了，这可能是受到佛教艺术影响的结果。张僧繇的《五星二十八宿真形图卷》绘出了一个具有肉体感的人物形象。现存的这幅画可能是宋代的仿本，画中，瘦骨嶙峋的老人盘腿坐在牛背上，他的黑皮肤、大鼻、浓须以及缠绕的轻薄衣衫使人联想起印度和中亚的人物形象。这幅绘画的风格向写实主义进了一步。

唐代的宫廷画家继续使用工笔重色。张萱和周昉两位画家特别擅长宫廷仕女画。张萱的《捣练图》构图平衡，线条干净，颜色明净，图中两位妇女正展开一匹帛布，另一位仕女用火炭熨斗在上面熨烫。帛布底下，小女孩弯腰仰看。张萱的《虢国夫人出游图》同样以构图平衡，色彩干净，工笔细腻，人物形象面容饱满而著称。

山水画兴起以前的绘画以人物为主，人物画要把握传达出对象的神。传说顾恺之“画人数年不点目睛”，他精心琢磨如何能达到传神，不仅表现描绘对象的形体和质感，还要表现艺术形象的风度神采。唐代人物画的高峰时期，除周昉、张萱外，还有阎立本和吴道子。后两人的帝王画和宗教画也非常著名。阎立本的《历代帝王图》中，人物的站立布局虽然模式化，但画家对每位帝王的个性、神情和姿态的刻画却细致入微。吴道子一生做寺庙壁画三百余堵，他的笔法遒劲奔放，变化丰富，线描的技巧达到新的水平。

2.早期山水画风格

唐代以前，中国绘画中人物画占据主要地位。从9世纪起，对人的兴趣开始转移到大自然上。到11世纪，这种转移成就了中国最辉煌的绘画形式——山水画。在欧洲，从古希腊开始，人就是艺术创作的主体，文艺复兴再次把中世纪对神的关注转回到对人的关注。中国绘画对自然的兴趣可能是受到道家思想的影响，南北朝时期的动乱局面使儒家的理想抱负很难得到施展和实现。道家回归大自然的主张就十分具有吸引力。“魏晋时代由庄学所引发的人对自然的追寻，必来自超越世务的精神”，而“带有隐逸的性格”。庄子对世俗感到沉浊而要求超越于世俗之上的思想，使人去追寻自然，赋予自然以人格化。当玄庄之学向魏晋人士的生活中渗透，山川松竹自然景物便成为美好对象，“以玄对山水”就是以超越于世俗之上的虚静之心看待山水，于是山水画和其他景物画才成立。魏晋时代开始的追求人物画的传神逐渐转到对自然的体味，“高人逸士往往喜弄笔作山水自娱”，“画中唯山水义理深远，而意趣无穷。故文人之笔，山水常多”。在庄学精神的影响下，传统的人物禽虫花草绘画题材被认为“一览易尽”。

宗教精神在欧洲和中国都对绘画产生了影响。宗教之所以能对艺术，尤其是绘画产生影响，是因为两者都是对人间与自然的某种重构。画家通过在一维平面上创造的视觉形象再现自然景物，宗教也包含对现象世



夏山图－屈鼎

界虚幻的想象和信念。从中国最早的山水画论作者顾恺之、宗炳和王维那里，我们可以看到这种情怀。宗炳的《画山水序》充满庄学思想，他认为山川有物质形体上的雄奇，又含体现自然之道的灵趣，圣人贤者在游玩山水时通过观赏自然造物之象而体味宗教哲学之大道。《宋书》记载宗炳“好山水，爱远游，西涉荆巫，南登衡岳。因而结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾还江陵，叹曰，老疾俱至，名山恐难遍睹，唯当澄怀观道，卧以游之。凡所游履，皆图于室”，并因此多次辞官。

与宗炳同时代的王微在《叙画》中已从观念上不再把山水作为人物画的背景，或作为图经，而视为具有独立的艺术价值。人处在画中的山水中可以“神飞扬”、“思浩荡”，得到精神解放。他从山水之形中看到山水之灵，认为山水之形表现出无限之美，山水画正是表达了画家的“灵”感，表现其体悟到“神明”或大自然造物构形的真谛。这种情感是类似于在宗教信仰下的终极体验，他们的画是画家们所追求的玄学和庄学之道的具象化。观画如身临其境。

在顾恺之的《洛神赋图》中，山水还没有脱离人物画的背景。这幅画中，被洛神遗弃的诗人呆坐在岸边，画面上的山、岩石、树丛像舞台的布景一样以远远小于人物的比例并置在人物周边。山峦和树丛造型简单，反映出山水画早期稚拙的面貌。受玄学和道学影响的画家那种山石有灵，迷恋于在雄伟大自然中获得解脱的情怀还没有出现，我们也不应该感到奇怪，因为《洛神赋图》表现的完全是另外一个主题，对女性美的迷恋和追求失败的失落感。这种感情同道家和玄学超凡脱俗的冲动完全相异，尽管顾恺之和宗炳、王微几乎是同时代人。

唐代的山水画家好像是把自然界的各种要素加以清楚的区分，再聚合成一幅山水图画。《明皇幸蜀图》用传统工笔画的手法所展现的山水虽明快艳丽，但不能给人以身临其境的真实感，也不能把自然的雄浑神秘，高深不可测的特点表现出来，尤其无法表现道家和玄学对大自然的敬畏感。从诗人兼画家王维开始就尝试用新的画法。一是用“破墨”，即把浓墨加在画面某些需浓彩重墨的地方；二是“皴笔”的使用。甚至有一些画家试验颇有现代西方“行动主义”的画法，一位画家把绢摊在地上，把墨汁随意泼洒上去，再把画上的墨迹加添成一幅山水画；另一位画家把头发扎成辫子，沾上墨汁绘画；还有的使用用坏了的破笔，甚至在酒醉的状态下，或在音乐的伴奏下挥笔作画。



洛神赋图（局部）－顾恺之

二 TWO 山水画法和理论的形成

五代是山水画发展的重要时期，山水画家们在唐代水墨和青绿画法基础上，更进一步寻找再现真山实水的技法。在绘画风格上形成以荆浩和关仝为代表的表现雄伟北方峻岭和以董源、巨然为首的描绘南方秀丽山川的两大派别。北方画家创立了一种雄浑的山水风格，着力表现山石的坚实感；南方画派的典型构图是圆头山脉连带绵延起伏的水景，笔调疏缓，使用大量皴笔和细点，营造地质层次的丰富感。



雪景山水图～荆浩

1.五代至北宋的山水画的发展

荆浩的讨论山水画技法的《笔记法》特别值得注意，他强调绘画的似真，认为画面艺术形象应当是在对真山实水观察的基础上，对其形象的抽象和提炼，“废物象而取其真”，“搜妙创真”，“画松数万本，方如其真”。中国艺术家从来没有像欧洲画家那样把像镜象般描摹真实场景作为艺术的首要目标，他们在画面上所要表现的是自己对大自然的体验和诠释，然而像

荆浩这种关注似真的倾向的确使山水画的内容和形式更向前了。荆浩的《匡庐图》虽还带有《明皇幸蜀图》那种工笔画和模块化的痕迹，但在场景的深远感、空间层次感和写实性上都更好。荆浩认为吴道子“有笔而无墨，项容有墨而无笔”。他着力用笔墨更似真地反映山水的轮廓和质感。


秋山晚翠图－关仝

五代和宋初的画家开始舍弃唐代的富于装饰性的华丽，但却缺少层次感的色块的风格，而更多使用单色以同自然界中山水的层次和逐渐变化的光色相符合，从而达到使画面产生统一的空间感。画家们开始减少颜色或完全不用多色，还使用浅墨表现远景或者若隐若现的云烟，以示高远朦胧之像，或者添加上逐渐引导视线进入深处的退路以营造真实感。这样一张山水画不再是各种不同图像的集合，而像一个完整的视觉境界的再现。在李成和范宽的手中，山水画的场景真实感已达到相当高的程度，他们的许多画已经给人一种幻灯片底片的感觉，如李成《晴峦萧寺》和范宽《谿山行旅图》。

前面提到的范宽的《谿山行旅图》树石构形峥嵘，把人在大山里跋涉时所感到的自身的渺小和大自然的雄奇加以表现。树丛由分别画成的树叶聚合而成，山岩和峭壁采用雨点皴的手法，无数淡墨小点营造出近似真实的层面效果。范宽虽还不懂得采用后来文艺复兴画家发明的透视法构造场景真实感的方法，但他的画已摆脱先前的稚拙的山水图，而给人一种真实的山水景致的感觉。

从11世纪后半叶到12世纪初，山水画的写实技巧似乎得到进一步发展，人与自然的关系，不再像五代和宋初许多画所表现的那样存在紧张感，人类的文明已延伸到高山峻岭。在郭熙、李唐和高克明的画中，无论山有多深，我们都能看到人类生活的痕迹，架在山涧上的桥、高耸山岭前方平地上的村舍和酒馆，深山里的树林掩映的寺庙。即使在高克明的《溪山雪霁》中，大雪覆盖的山路上也可见渔人在行走。

在郭熙的《早春图》和《溪山秋霁图》中，画家已经不再满足于创造一个静态山水画面，而是力图捕捉山林随四季而变化的脉动和在特定季节的气氛。这种试图捕捉反映山水的灵气和生命脉动，或者说表现画家在特定时令所形成的对山水的印象，在后来的马远和夏珪的画中更为鲜明。

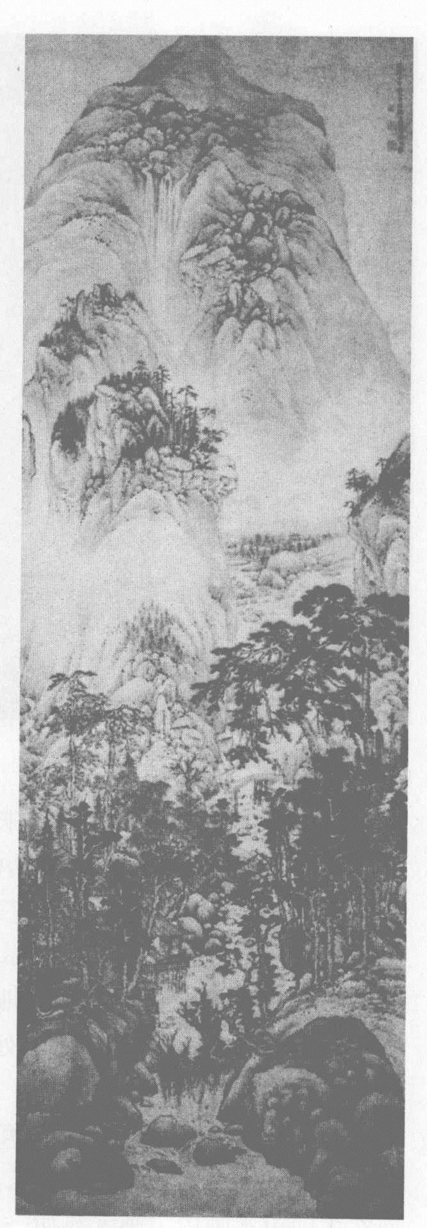
这一时期的山水画的写实主义倾向超过了前期的作品。在郭熙的作品中，类似欧洲文艺复兴时期才发明的"空气透视法"也得到运用。画家模糊更远的树林或使用逐渐淡化的颜色来描绘渐渐远去的景物，以制造视觉上的空间和距离感。《林泉高致》总结了郭熙对大自然的观察和长期绘画实践的心得体会，描述了自然山水体貌在四时、朝暮、风雨和明晦中的变化特征，写下了"春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡"的论述。

2.山水画的图式规则和画面语言

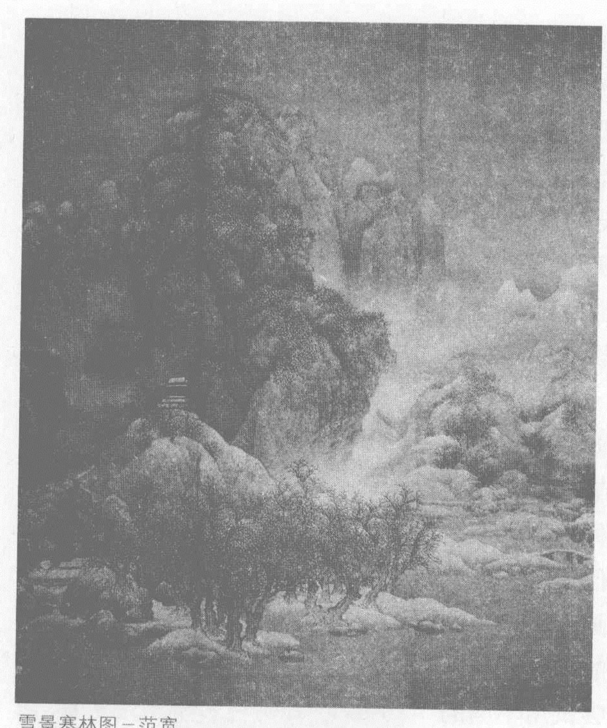
像埃及和美索不达米亚的早期艺术一样，中国绘画在初期也使用一种象征主义和模式化的描摹现实的手法。构图形式是一种无秩序的空间

表现法，画面空间被许多装饰性的形象所填满，汉代的画像砖可以看到这种构图特征。山水画从晋代到北宋逐渐发展成形。在东晋顾恺之的《洛神赋图》中，画家通过引导观画者的视线游动来表现故事的审美诗情。中国的山水画创造形象，传达意境，与欧洲美术追求真实地再现物象形体特征目的不同。

图式规则 中国的画家其实也没有放弃对自然形象的结构特征的刻画。他们所创造的是一种与自然形体视觉直观面貌有差异，但又能表现形体基本形象结构特点的画面语言，这是一套与真实形象对应的绘画语言或符号系统。五代的荆浩尝试用不同的运笔和用墨的方法去表现山体树石的结构和质感，形成了一套表现山水树石的图式规则，有所谓树法、水法、叶法、山法和石法等等。这种绘画技法的形成，表明中国画走的是一条类似西方印象派和抽象主义的表现手法。它不像欧洲古典绘画那样强调物象之间空间关系的透视准确性和光影的逼真。中国山水画家们既然可以不必去刻意追摹自然形象，他只需掌握经典绘画作品的笔墨图式，就可以把自己对自然景物，特别是山水的意象化领悟在画面上表现出来。



山水图－宋旭



雪景寒林图－范宽

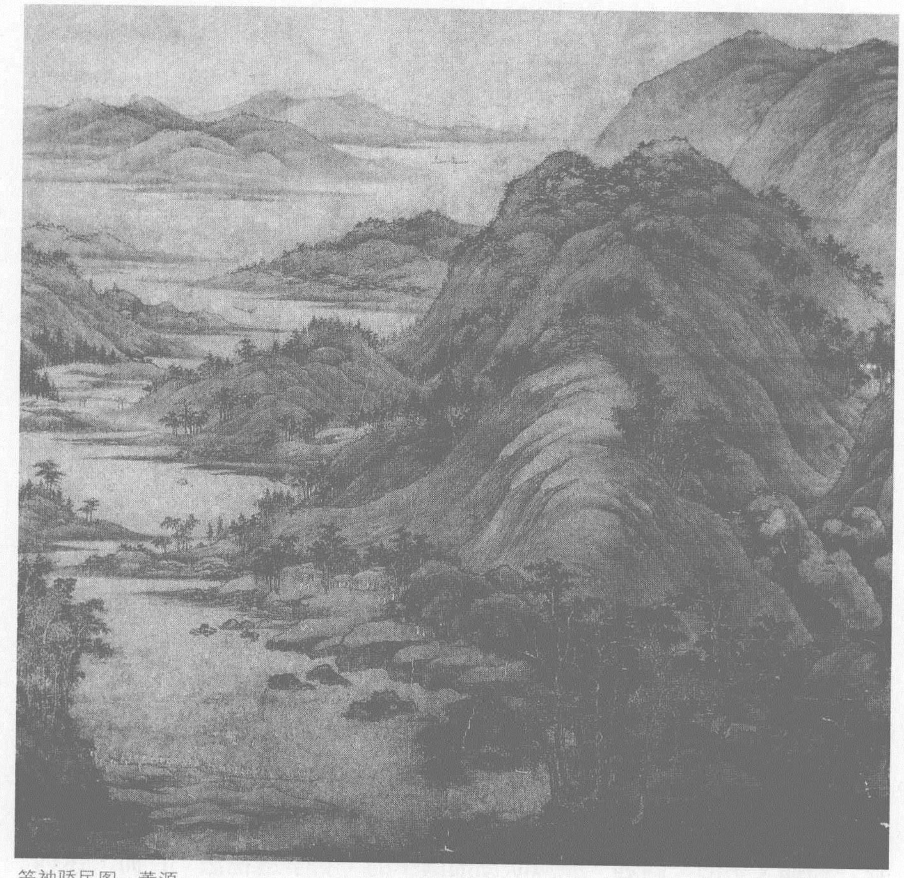
绘画的空间结构　11世纪北宋郭熙父子所作的《林泉高致》，对中国绘画在画面上表现场景的空间结构的方法提出了所谓“三远”，即“高远”、“深远”和“平远”。“山有三远。自山下而仰山巅，谓之高远。自山前而窥山后，谓之深远。自近山而望远山，谓之平远。高远之色清明，深远之色重晦，平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。”每一处取景法的视点是不同的，约相当于单点透视法，鸟瞰观和移动视点。

“高远”相对于西画中的仰角透视。仰角透视中，从下往上看的高楼或山成为下大上小的金字塔形。西方科学透视法一般都采用单点平视。而在中国山水画中，画家宛如一巨人去观察假山，沈括在《梦溪笔谈》中评论说“以大观小，如人观假山”，因此“高远”也并不全是如欧洲油画家从低点仰视，而是一种高度略高于山峰的鸟瞰视角。

“深远”则是一种巡游式鸟瞰俯视，从山前窥山后，视线是移动、曲折的；错布的岩岫，透迤的谷壑，曲折的溪涧，蜿蜒的路桥，一一出现在山峰和林木组成的竖线间架中，以显重叠曲折的纵深感。

“平远”也可以说是一种鸟瞰，而非欧洲油画中的单点平视。欧洲油画的平视中，近处的山林高，而远处的山林逐渐缩小；在中国山水画中，景物在画面中上远下近，它是通过在画面中的位置，而不是形体的大小来显示远近空间关系。北宋画家韩拙在《山水纯全集》中，阐述平远视野中的空间关系时写道：“有山根边岸，水波亘望而遥，谓之阔远。有野霞暝漠，野水隔而仿佛不见者，谓之迷远。景物至绝而微茫缥缈者，谓之幽远。”平远法中，局部的场景是运用西方式的“科学”透视法画成，韩拙文中的“阔远”颇似欧洲油画中的“科学透视法”；而“迷远”和“幽远”又与欧洲文艺复兴画家的“空气透视法”相近。然而，韩拙虽然用语言阐述了这种正确的感受，中国的画家却并没有发展出一套如镜象般描摹自然场景的空间结构关系和光影特征的画法。此外，欧洲油画中所运用的焦点透视法，不仅尽量追摹自然，而且同中国山水画中的“三远”动态游观法不同，前者是静态的。

郭熙所提出的“三远”法确立了中国山水画空间表现法的准则。移动视点是中国山水画的一大特色，它是不定位置的视点。这种移动视点可以将画中多种形象和场景合为一个整体，这种画面统一性的构成与欧洲油画不同。中国山水画中所组合的各种场景和物象不受透视法则的约束，山水画中的场景可以是移动视点下的景观，也可以是以大观小，如人跃身高空，鸟瞰下的景物。它是多焦点的，景观甚多，变化不一。长轴山水画的场景更是可高可远，可大可小，无论画中所表现的身之所在，意之所游，都有妙景幽情。移动视点使画家得以主观地处理画面，并随心所欲地表达个人情感。


笼袖骄民图－董源

欧洲到19世纪末现代主义画家的出现，才并不特别强调透视法的运用，也运用移动视点。虽然远在南北朝时画家宗炳即已提出透视的观念，但从整个中国绘画史来看，画家们更多采用移动视点。欧洲自文艺复兴迄19世纪末，单点透视法居支配地位。其所以如此，乃因透视画不但易于表现画面场景的空间深度，而且使物象与物象的关系，以及整个画面场景得到统一。中国古代许多山水画的场景的统一性并不是很成功。

表意手法　欧洲绘画从希腊到19世纪前，刻意追求在画面上再现真实世界的“镜象”。凡·艾克的名画《阿尔诺芬尼夫妇》中，墙上那面镜子象征性地传达出西方画家的追求；绘画的艺术美感和画家意图的传达是通过把逼真的绘画形象在画面中巧加安排。从现实世界形象中所提取的精华或画家所创造的场面仍然显现为一个可能真实的影像世界。人体解剖知识、焦点透视和光影造型这些有关视觉世界的空间关系和光影构成的知识，成为画家在画布上模仿或重构视觉世界的必备知识技巧。

中国古典绘画通过程序化的语言来表达画家对自然界的印象或主观感受。刘勰在《文心雕龙·明诗》写道："人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。"中国的山水画不追求绘画中的形象与自然形象的视觉直观的相似性，而刻意于画面形象所构成的意境，以表达画家的感受。它发展出一套程序化的表现手法，诸如皴法和笔法。从一定意义上可以说，中国画家更关心表现自己对物象世界的某种本质的把握和感受，而欧洲油画则首先建立在画家对现象世界的观察和再现，讲求形似原则——画面场景与自然场景逼真成为基本要求，画家欲表达的意境是通过绘画题材和画面形象所代表的现实原型的寓意来实现的。

中国绘画艺术的表意性及其影响　艺术是对现实的创造性的模仿。艺术家透过对自然的观察与认识，形成自我的经验和映象，再经艺术家的理解与构思，组成艺术的形象，形成绘画。艺术家在重构现实场景和物象的过程中，又受到审美观念的影响。中西方对自然的态度和观念的差异，使在画纸上重构的自然景观大异其趣。中国画家似乎重天趣，表心性。王维在《山水论》中就说："凡画山水，意在笔先。"清代的方熏也表白说："作画必先立意以定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣"。他们都强调立意的重要性。

概括地讲，中国山水画的画法没有遵循科学透视法，象征主义倾向更重，其艺术的表现方式介于具象与抽象之间，如树叶的点法、山与石的皴法及各种线条的描法等，倾向以象征性和符号化的处理方式。它是把自然景物进行剪裁、概括，或夸张创造出的符号式的构图语言。中国山水画也强调表现画家的人格修养，认为应将个人性情品格融入艺术技巧之中，形成独特的格调与境界。中国的绘画艺术同诗词和书法的结合十分独特。古代文人多同时通书画，宋代画院考试常以古诗句为题，如"乱山藏古寺"、"竹锁桥边卖酒家"、"踏花归去马蹄香"等，推崇文学与绘画的关联，画面上的题跋更是诗情画意，神韵灵气流转。绘画是人类认识和再现世界的一种形式，它比以语言来表达人类对世界的认识的其他形式，诸如文学、哲学还更早。一种文化以绘画来重构现象世界的方式会影响这个民族认识和利用客观世界的方式。

三 THREE 山水画的诗情画意

北宋都城汴梁（开封）被金朝军队攻陷以后，南下的宋朝军民在临安（杭州）建都，是为南宋。宋高宗很快又恢复了皇家画院。随着文化重心的南移和画家所生活于其中的山川自然环境的改变，山水画的新风貌出现了。在北宋末期成名的李唐逃到杭州后成为引领新画风的大师。李唐的名作《江山小景图》既有北方画派的浓墨重色的兀立山石，又添上了江南画派喜爱的浩渺广远的河川景色。画中山岩间林木丛生，川上又风帆处处。山石使用小斧劈皴的传统笔法，整个画面给人一幅绮丽的风光，其意境与北方画派的画迥然不同。

画面风景的改变也伴随着构图的变化。萧照的《山腰楼观图》在山石的画法上虽也采用小斧劈皴，同其老师李唐的《万壑松风图》画法几乎分毫不差，但在构图上，画中的主体兀立的山石却移到左边。画面一分为二，山川各半。这同此前郭熙的《早春图》和范宽的《谿山行旅图》所代表的早期画风——山石作为主体占据画幅中央位置十分不同。

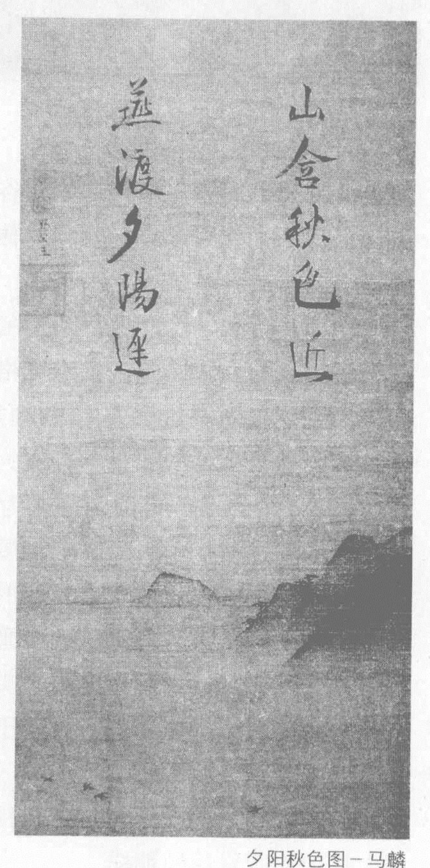
1.南宋山水画的印象主义风格特征

南宋山水画也呈现出向印象主义和表现主义风格演化的趋势，这两个美术观念在西方直到19世纪后半叶才出现。宋朝的皇家画院常以唐人诗句为主题征集画稿，这使得画家刻意突出自然景色的诗情画意之处，助长了南宋画风本来已开始的向简略概括笔法发展的趋势。马远的《寒江独钓图》表现在漫无边际的水色中，孤独的渔人在一叶小舟上垂钓。画家是为柳宗元的“千山飞鸟绝，万径人迹灭。孤舟蓑笠翁，独钓寒江雪”诗句作画。在马远的之子马麟的《夕阳秋色图》中，夕阳如一抹胭脂在远山群峰间轻轻擦过，暮色苍苍中，几只燕子在浩渺迷蒙的江面上往来低飞。画面构图简略，色调朦胧，把暮色和夜色来临的那一交替时

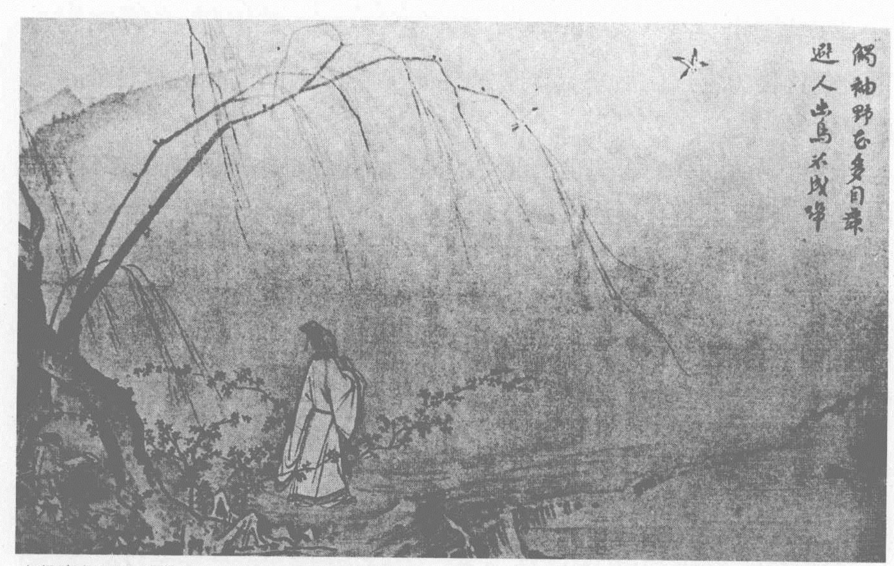
刻表现得极为突出。后来，宋宁宗皇帝在画上题诗："山含秋色外，燕渡夕阳远"。

19世纪的欧洲的表现主义的兴起是因为画家试图重新找回艺术作品的意义，将线条和色彩从纯粹表现景象的功能中解放出来。他们于是探讨线条和色彩的象征性价值，以及瞬间外观景象后面的"真实的"永恒结构。表现派画家强调表现画家的主观精神和思想，以及他们所体验到的景象后面的某种本质特征，他们因此对如何逼真地再现自然场景不再感到特殊的兴趣。这同南宋画派的观念多少相似。

迁都到江南杭州后，北宋画家有着雄浑境界的巨幅山水画已不太适合在江南人文环境中形成的那种和自然山水较为亲和的绘画精神，画风开始转变，这可以从李唐的《奇峰万木图》中看到。从画风上讲，李唐属于范宽传统，喜欢画阴霾的峡谷、饱经风蚀的绝壁和灌木丛生的峻岭。李唐绘画中所用的"斧劈皴"是从范宽的"雨点皴"发展而来。李唐用较宽的卧笔代替范宽整洁的墨点，最后的质面效果很像用斧头砍下的木柴截面，"斧劈皴"因而得名。


夕阳秋色图－马麟

李唐的这幅画，奇峰充满幽冷的气象，使人联想起南方的秀丽山林。李唐也创立了一种新的斜角线分割画面的构图，后来经常被南宋画家所采用。在画面的左上半通常有几座山峰，再逐渐降低到画面右半角的平川。到了李唐的追随者手中，山变得越益和缓。而在北方画



山径春行图－马远

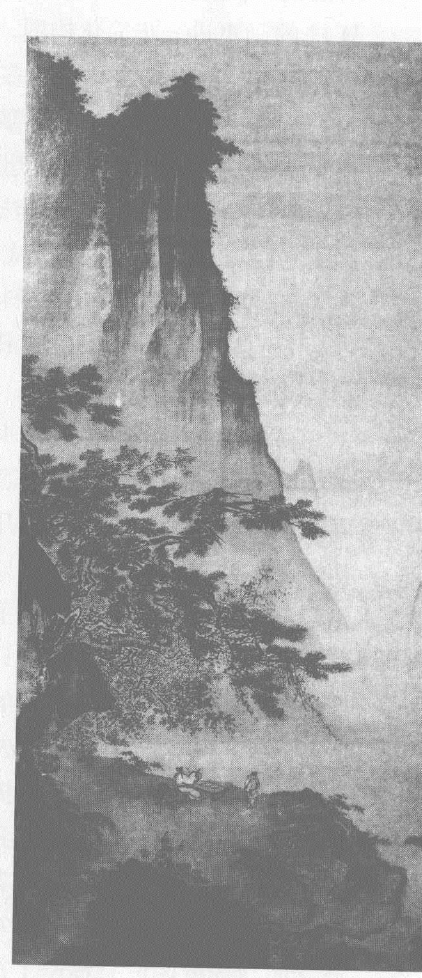
风中，画的空间感多依赖幽壑深谷和高山峻岭来展现。在新的南宋风格中，空间广远感则是靠山岩和树林间的渺茫空白处和弥漫于河川山林间的朦胧烟雾来表现。

李唐开南宋一代绘画新风，在他的两位追随者马远和夏珪手中发展成独具特色的南宋画院派山水风格，并成为当今西方人所熟悉的中国山水画品种。追随马远和夏珪的画家画出数千幅画，马远和夏珪亲笔画也有多幅被带到朝鲜和日本，成为那里山水画的模本。这些画又传到欧洲和美国，在欧美人的心目中成为中国绘画的正统形象。

马、夏画派在山石的画法上源出李唐，但在绘画题材上更接近观画人，画上的视野也收敛了。李唐的《奇峰万木图》更像是对峻冷而雄奇的丛山的一个截面。马远的许多画则是人的目力所能清晰地看到的一个场景，自然在马远的画中是被人类所改造过了的，或者被驯服了的。北宋山水画中渺小的人物似乎震骇于雄山峻岭的神秘和不可企及之中，而马、夏的画中，人的形象更明显一些，他们似乎有一种和自然相处的安全感，并在绮丽的山水中怡然自得，恰如马远的《山径春行图》和《山水人物图》所显示的那样。

2.表现主义风格

在马远的画中，不仅画中人物的情绪被山水净化了，山水本身也被理想化了，除了人类满意的一面外，其他方面被刻意地摒除。以郭熙为代表的早期山水画作品中那些丰富的细节描绘消失了。如马远《山径春行图》的题材“触袖野花多自舞，避人幽鸟不成啼”所示，使用最简练的笔法，削减不必要的成分，依赖画中人物形象以及包围人物形象的能有助于引起观者情绪联想的光影色调，这些特征使马远的画有一种印象主义的味道。《山径春行图》中嫩枝绽放的花树簇拥着游山的雅士，一对黄鹂在前方引路，野花在风中独自起舞，连翱翔在山野上空的鸟也不去惊扰游人在春光山色中怡然心情。


对月图－马远

欧洲的印象主义画派要等到七八个世纪以后才出现。欧洲印象派画家所关心的是去记录自然人生的浮光掠影，突出特定时刻的视觉印象和难解的体验，因而他们大多在作品里舍弃物象的永恒之形，少用轮廓线，使物体和景象的外形变得模糊；另一方面则夸大他们所“观察”到特定场景的光影和色彩特征，法国印象派画家莫奈的名作《日出》和雷诺阿的《阳光下的裸女》都极大地夸张描画了阳光投射在水波和人体肌肤上的色彩光影效果。

马远的《山水人物图》中，除了左前赏景人后面的山石较为清楚，对面的湖面迷蒙，树影朦胧，简略模糊的笔触渲染了意境的神秘感。夏珪的画更进一步简化构图，减少实体，而且实体表面的物质层理，他也几乎不描绘出来，只用更多的烟雾朦胧画面。稀少的笔触大部分用来勾勒渲染边缘轮廓，但这寥寥数笔却能更有效地突出构局的焦点，并诱使观者把画中虚渺空白之处想象为有实物。夏珪的《溪山清远图》也以简明而纯净的视觉形象和笔法精练而著称。画面左前方是用侧斜的干笔画成的巨石，树丛用秃笔聚成，孤客行走在露出大石块的溪水上的危桥，铺天盖地的云雾弥漫在山野斜坡和溪水之上，填满了画面的大部分空间。这幅画的简洁朴素和使用从最浓郁的深墨到最细腻的淡墨的高超技巧是初看此画所不易体会到的。

马远的儿子马麟更进一步把马、夏山水画派的特征推向极致，他使用细腻的笔法理想化自然形态，用更夸张的色彩渲染气氛。他的《芳春雨霁图》以溪岸边大石丛中几株兀立的弯曲的、形似枯树的树干上春叶初露为主体，说明春到原野。然而，万木复苏、叶绿花开的春意却以暗黑笔墨描画的裂开的枯树为主体，透露出枯灭、荒凉和阴霾的气氛。马麟作画的日子，离南宋灭亡只有几年了，蒙古人的铁蹄很快就要把江南变成刀光剑影之地。这幅画的笔法和构图使我们想起了李唐在北宋末年所画的《万壑松风图》的笔法和情调。

那个时代诗人所创造和提炼的意境强烈影响了画家对画意的创作和构思。苏东坡的诗句特别受到南宋画家的喜爱。马麟的名作《秉烛夜游图》就是对苏轼佳作“东风袅袅泛崇光，香雾空濛月转廊。只恐夜深花睡去，故烧高烛照红妆”的写照。现藏于美国堪萨斯城纳尔森美术馆的李嵩的《赤壁图》是描绘了苏东坡夜游赤壁的景色。新儒学的哲学理念影响了艺术情趣和艺术思维。夏珪的《烟村十二景》表现了江南水乡的诗情画意。每一幅画都表达了浓浓的诗情，并用最简洁朦胧的笔法勾勒，让观者的想象和思绪尽情发挥。我们不要忘记南宋那个时代是中国哲学极富抽象思维精神的时代。

FOUR 四 复古主义风格

1279年元朝灭南宋后统一全国，并没有像宋代那样建立宫廷画院。失去了宫廷画院机构的支撑，画院派的那种用笔精致、构图优雅的风格不再有人为继。宋代以来的文人画风便填补了空缺。文人画派主要是由那些处于朝代更迭，拒绝在新的统治下为官的隐士组成，他们集中在以旧都杭州为中心的江浙一带。隐士们互相来往，写诗、习字、画画，表达他们对华夷易位和怀才不遇的伤感，抒发自己的民族气节和志向。南宋画院派的那种过分炫耀，怡然自得的风格被文人画派所排斥，许多人认为这和故国的灭亡有关，因此需要开创新的画风。宋代的文人画传统自然适合文人画派此时的身份和处境。宋以前的唐代青绿山水画传统也受到青睐。复古主义也许是对唐代华夏强盛局面的思恋，复古主义也是一种新古典主义，它重返五代和北宋的自然主义和唐代的富于装潢性特征的青绿山水画传统，但又继承了南宋的表现主义倾向。

文人画派或遗民画风从杭州之北的吴兴开始，以龚开、郑所南和钱选最为著名。龚开的一幅《中山出游图》，画钟馗携妹出游，统领随从的群鬼的情况。他把有些鬼怪绑挑在竿上，以此来表达驱除异族的寓意。郑所南的《墨兰图》画兰花而不画根，答他人问，曰："土为番人夺去。"又在画卷上题词："纯是君子，绝无小人"，以表白自己高洁的人格。钱选也借事抒情、言志，他的《归去来辞图》画出陶渊明乘舟归隐乡野的情景，抒发诗人不甘同流合污的情怀。



贻鹤寄书图－邵弥

1.唐风回荡

元初文人画派的这种情怀使他们的画具有表现主义的倾向。他们的绘画技巧没有专业画家精，但他们的文学功底好，且多半是书法家，加上他们常自我标榜，就形成题跋泛滥的画面。例如李遵道的《江乡秋晚卷》上有元代文人的题跋二十八处。所以，就宋、元两朝的绘画艺术特征而言，有“宋人丘壑”和“元人笔墨”说。而且，这种在画面上添加诗句以加强意境的传达，和赏画者不断在画面上附加自己的解读和评价的风气一直影响到明清画坛。

绘画的复古主义的先驱是钱选和他的学生兼朋友赵孟頫。钱选的人物、山水和花鸟画借鉴唐代的风格。他的《贵妃上马图》摹8世纪画马专家韩干的作品，画中的杨贵妃和宫女使人想起唐代张萱的用笔着色，画面鲜艳，工笔修整。南宋画中所表现出的多情善感被一种冷静漠然的古典主义格调所代替。在山水画创作上，钱选也复兴了唐代的青绿山水风格，同时借用古代的题材来强化这种古典主义。他的一幅画描绘书法家王羲之在湖边亭内观鹅戏水的景象，山石树木的描绘，装饰性浓色的使用，形体的平整感都使人想起唐代风格。

赵孟頫的名作《鹊华秋色》是一幅同宋代风格迥然不同的画作。赵孟頫宣称“予刻意学唐人，殆欲尽去宋人笔墨”，并声称他的画“似乎简率，然识者知其近古”。《鹊华秋色》中抖动的皴笔、邈小的人物、平远的构图的笔法、简朴原始的景致和馒头般的山丘使人联想起五代董源的画作，也联想起唐代的青绿山水画的板块风格和朴拙线条。《鹊华秋色》也不见南宋画派那种多愁善感的浪漫情调。画虽然用了红色、青色和墨色，但格调似是一种几乎接近荒秃、贫乏和原始的冷峻感。画家有意排斥运用宋代绘画曾经达到的高超技巧，画中很少有空间感和气氛的烘托。

赵孟頫是凭记忆作画，把济南城外的鹊山和华不注山分置于画面左右，圆平的鹊山用披麻皴法画出，高耸而尖的华不注山用荷叶皴法绘成，两山用“平远法”平置在河朔平原之上，朴拙直笔画成秋色中的疏林，桑麻、芦苇、湖中的小渔船和平原上的房舍都平实无奇，缺少透视实感。画家声称“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”。



青绿山水图–蓝瑛

2.写实主义风格的发展

在赵孟頫的其他画作，如《重江叠嶂图》和《水村图》中，我们可以看到承接南宋印象派画风和元末四大家，特别是黄公望笔法的微妙转接。黄公望曾受过赵孟頫的指点，承袭了其水墨画简率一体的高远构图和浑厚苍简的笔墨法。意境上，黄公望发展了赵孟頫主张的逸笔和士人家风，其画作犹如现代画家的山水速写，可见其写实主义的倾向。他在《写山水诀》中强调观景写生，在这个方面又继承了北宋山水画的“师造化”传统。黄公望常带着纸笔，遇有佳景随即摹绘。

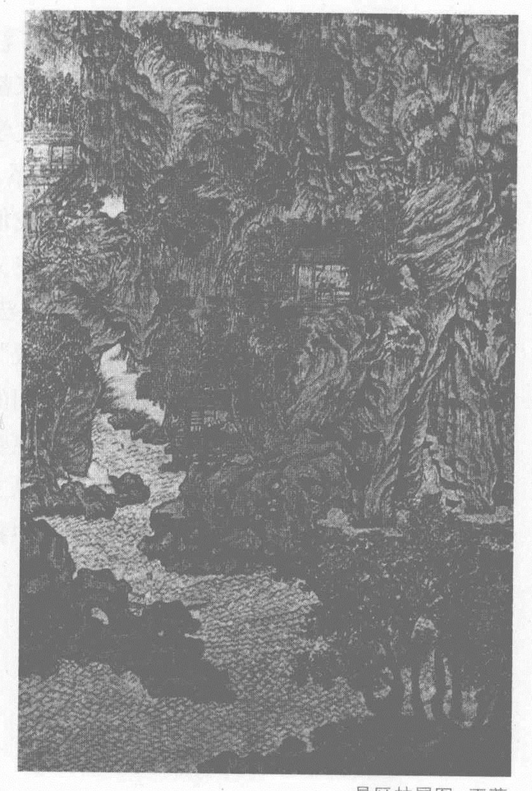
黄公望的传世佳作《富春山居图》在写实技巧和艺术抽象上都达到极致，如所画之山蜿蜒起伏，墨色淡雅自然，线条疏极流畅。描画山石所用的披麻皴法，在他的画中达到鬼使神差的地步。乾隆皇帝首先得到《富春山居图》的摹本，便爱不释手，竟在上面题跋五十三处，直到无处可写，方才停止。黄公望所画的是他所熟悉杭州以西的富春一带的山川景色，平淡朴实的山峦，山谷间散落着村居和有亭台的河岸。黄公望是在灵感的冲动下，一气呵成全稿，而后在三年的时间里，不断添加，略略修改，才最终完成这一巨作。



天池石壁图－黄公望

元代众多画家的风格并不是统一的。那个时代的文化氛围似乎推崇画面的淡白或萧疏，以及表现主义的精神，他们都倾向于绘画要表现自我对自然的体味，或自己的志向和情绪，在绘画同自然形体的疏异和似真程度上差异较大。对倪瓒这样的画家来说，他们像欧阳修所称，认为精心处理空间、高度和距离的技巧属于“画工之艺”，“非精鉴之事也”。当有人指责倪瓒画的竹像芦苇，而不像真竹时，他回答说：画竹的目的不过是“聊以寓陶中逸气耳”，“全不似处不容易到耳”。

元四大家中最年轻的王蒙却不同。王蒙是赵孟頫的外孙，他遵循北宋以郭熙和董源为代表的写实主义倾向，关注模拟自然形体的空间感、质感和体积感。王蒙也强调表现自然场景的内在本质更胜于重现外在世界形体，但他采用的是组合空间或塑造新的空间场景。王蒙的《具区林屋图》塑造了一个超现实主义的隐藏于崇山峻岭、悬岩叠嶂的山中世界。画中山岩透迤，洞穹宛转，溪岸边的树木枝叶繁茂，有枯树干质感的山岩铺天盖地，占据画面主体。建在有太湖假山石质感的山岩间的小木屋给人压抑感，只有泛起涟漪的溪水给这个山重水复的世界一丝生气。令人联想起李唐的《万壑松风图》和郭熙的画，然而，王蒙的画的具象性更令人印象深刻。



具区林屋图－王蒙

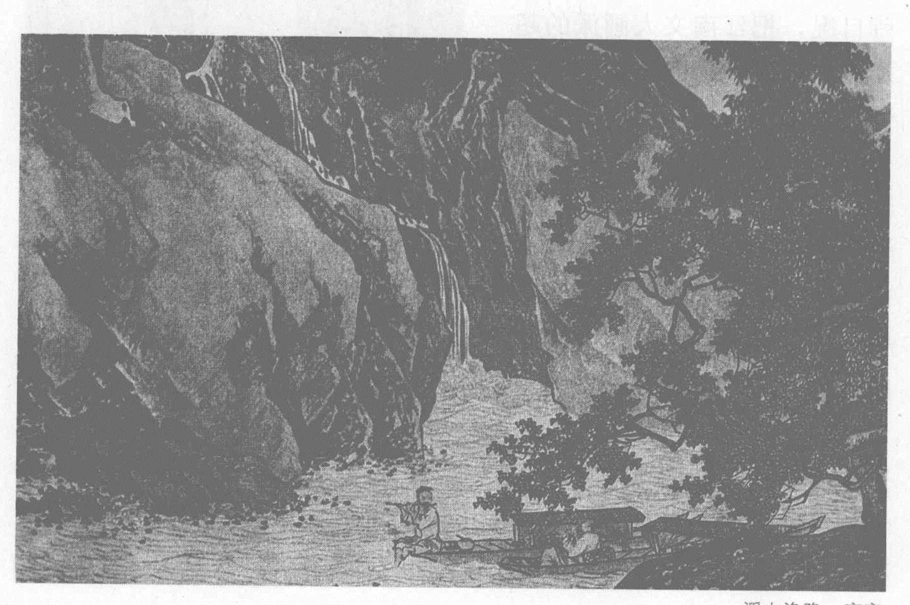
五 FIVE 帝制晚期的文人画派：形似和意境表达的洗练

南宋以来，中国文化的重心便转到了江浙，江南成了文人画家聚集的地区。南宋的马、夏画派，元朝的四家都长期在江南活动。倪瓒和王蒙等许多元代画家更跨越元、明两朝，文学和艺术的传统在这里代代相传，可以清晰地理出艺术风格的师承关系。明清的绘画风格是多样的，但江南文人画派的实践和风格却最值得我们注意。在江南文人画派的笔下，五代至北宋的那种追求形似的自然主义传统和南宋至元偏重个人意境表达的风格得到更好结合，传统绘画技法达到了洗练的高度。

明代画坛上影响卓著的是所谓“浙派”和“吴派”画家。要了解他们的绘画风格和精神情趣，还需要对他们的生存方式有所认识。这些文人画家们或者为朝廷排斥打压，或者不愿受到官场的束缚，他们退隐到数百年来延续的那个江南文化世界，或以文会友，或以画相赠，在如画的山水中找到慰藉，在豪放清峻的诗句中抒发理想和情操。他们的许多画都真实地或理想化地反映了他们的生活，例如，王绂的《山亭文会图》和唐寅的《溪山渔隐》卷。

1. 文人情怀

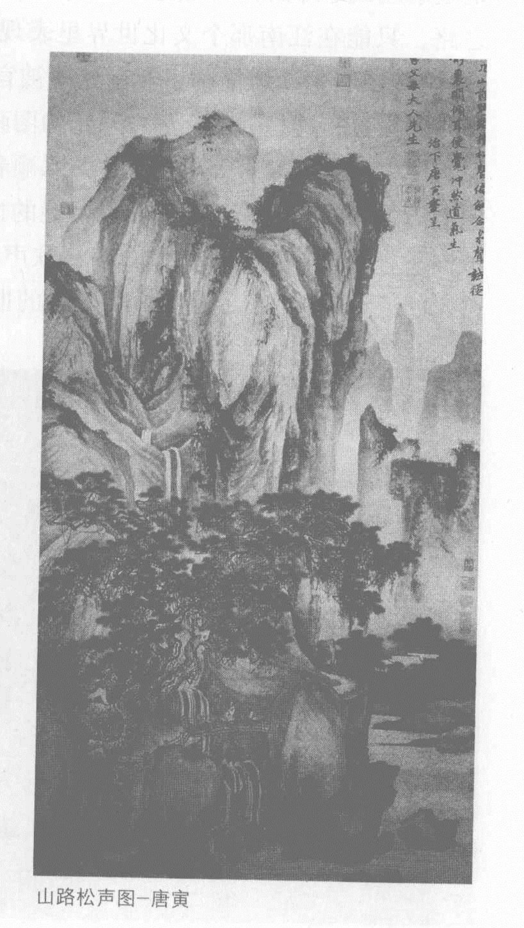
王绂17岁就进京为官，两年后受胡惟庸案牵累，从此仕宦生涯坎坷，终隐居于家乡九龙山。他的《山亭文会图》借鉴了王蒙的构图方法，以浓墨描绘出文人们在层峦叠嶂的山中茅舍相会的情景。号称“江南第一风流才子”的唐寅29岁时中南京应天府乡试第一名“解元”，踌躇满志地赴京应试，却因科场贿题公案，经历牢狱之灾，从此断了官场和功名之路，只能在江南那个文化世界里表现他的才华和浪漫情怀。唐寅的《溪山渔隐》生动地描画了江南这些被官场和上流社会排斥的文人纵情山水的情景。这是一幅充满音乐感的图画，山风把红色的枫叶撒满山岩和小溪，奔泻的泉水发出轰鸣，溪水顺着山岩向山下流淌，两位隐士打完渔后，流连在这个清新的与世隔绝的世界，一个横吹玉笛，另一人拍节高歌，风声、溪水声、瀑布声、歌声和成一组如天籁之音的交响曲，画家的浪漫主义情怀在这个一尘不染的世界里得到升华。



溪山渔隐－唐寅

唐寅的另一幅画《山路松声图》也极富音乐感。飞瀑清泉，松柏参天，一位雅士行走在山涧的桥上，仰望绿荫如盖的松树，陶醉在山风摇曳的松涛声中。山脚下，怪石露出河床，岸边树影婆娑。画面构图的婉约清新和画的音乐感被画布上的七绝题诗进一步烘托："女儿山前野路横，松声偏解合泉声。试从静里闲倾耳，便觉冲然道气生"。

唐寅在《西湖话旧图》题诗自况，把江南文人画派的超凡脱俗、反讽宦海的情感充分表达。"醉舞狂歌五十年，花中行乐月中眠。漫劳海内传名字，谁信腰间没酒钱。书本自惭称学者，众人疑道是神仙。些须作得功夫处，不损胸前一片天。"唐寅的画不仅融入南宋画院派的文人意趣，而且娴熟地掌握了从五代到南宋李唐的那种写实主义技巧，他的山水画不论是婉约，还是沉重、高远，都给人一种似真感。唐寅的《函



山路松声图—唐寅



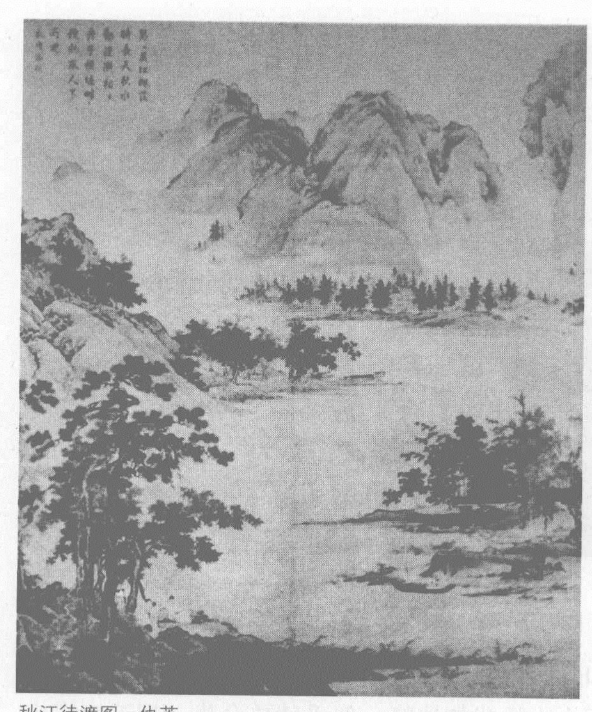
草堂梦仙图－周臣

关雪霁图》构图精致，山外有山，雪中有景。观者从画面中仿佛可感知雪地的冰冷，画面上方两个山岭犹如冰峰，似乎就要合拢，把这个雪中世界封闭。

唐寅的老师周臣的《草堂梦仙图》中江南文人画派的浪漫情怀表达到了超现实主义的地步。画中在山顶茅舍靠窗小憩的文士，梦中看到自己成为仙人，飘飞在虚渺的山谷之上。在欧洲，超现实主义在画面形象上发展了浪漫主义风格。超现实主义画家相信生活中发生的苦难或喜悦的事件都可能在潜意识的世界中浮现。艺术家应是心灵图像的猎人，在梦幻世界中去寻找现实和心灵的真实。周臣是否比欧洲画家们更早领悟到这些道理呢？

2.浙派和吴派绘画风格的发展

明朝大师的画作继承了唐以来中国画家发展出的精良的写实描绘技巧，而且在意境的表达上也更为洗练，从矫揉之风中解放出来。明代的



秋江待渡图－仇英

画家把活泼的新生命力灌输到那些保守而陈旧的风格和技巧中，使绘画恢复南宋以来许多画家一直缺乏的品质，其中最显著的是在绘画技巧和审美趣味上自我陶冶，这种陶冶可以避免情感浮夸和笔法炫耀，同时也能恢复对准确性和明晰感的尊重。

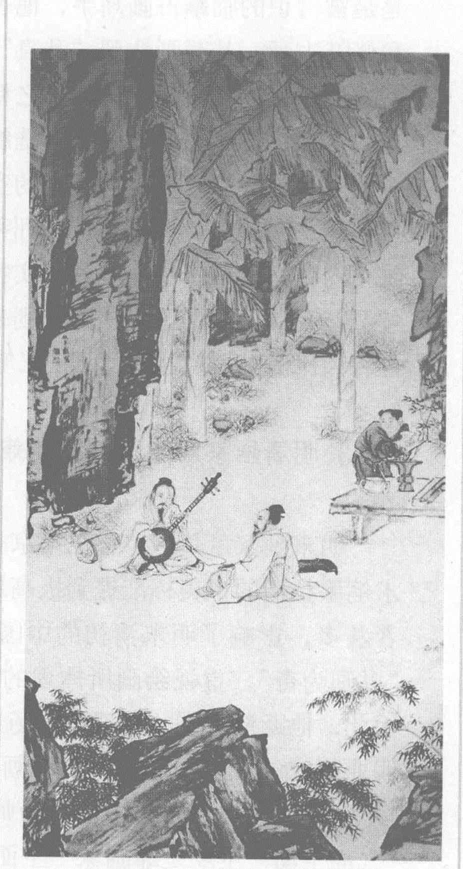
明初几位皇帝曾想恢复遭元人忽视的一些中国传统制度，例如重建皇家画院。他们因此也征召一些画家授予官职。这些宫廷画师们模仿宋代大师，以正统的方式描绘花鸟、禽兽、山水等。由于朱元璋对江南文人的猜疑和明代的专制主义倾向，使宫廷画家因袭成规，难有活力。像边文进和戴进的某些作品构图杂乱，缺少专业画家的那种审美感。

戴进曾经画了一幅文人高士身着红衣凭靠船舷钓鱼的图，犯了红衣为官服之忌而获罪，被迫还乡。戴进开创所谓“浙派”，重要成员包括

吴伟、江嵩、张路和汪肇。董其昌后来攻击“浙派”重技巧，少内涵。在那种文化桎梏下形成的画法，可以想象是不可能有多大成就的。吴伟也长期在宫廷作画。比戴进更老的王绂才是开启明代后来占据主流的画法的先河之人，他的画有浩阔的意境和苍茫的笔墨，即师从王蒙，又有吴镇、倪瓒之风。

明代画坛四个巨匠沈周、文征明、仇英和唐寅都属于所谓的“吴派”。“吴派”领袖沈周的名作《庐山高图》以工笔画般的细笔画出了一座有繁茂苍松和飞泉流水的雄伟高山，溪边山岩上一位高士独立其间。图画笔触劲遒古朴，画面极具写实特征，又意境深远。沈周的画风同王绂的画风前后相接，并上溯董源、巨然以及北宋诸名家。《庐山高图》可算是“高山仰止”这句成语的词意画。

文征明曾师从沈周，并受元代画家特别是赵孟頫的影响。他的画同沈周一样，画法也有工细和粗率两种。他的佳作《江南春图》现藏于台北故宫博物院，曾被送往美国巡回展出，极得观众好评。文征明



蕉阴结夏图－仇英

在《观山积雪图》的题跋写道："古之高人逸士，往往喜弄笔，作山水以自娱，然多写雪景者，盖欲假此以寄其孤高拔俗之意耳"。

除山水画外，唐寅也画仕女美人图，唐寅的美人图同周臣的另一位学生仇英的仕女画都大受欢迎，引起一大批画装饰画、书页插图和春宫画画匠的模仿。仇英的宫廷仕女画又借鉴钱选及至唐代张萱和周昉的画法。明朝四大家中，仇英的经历也不一般，他曾做过漆工，周臣发现他的绘画才能，把他收为门徒。苏州一带书画鉴藏、摹画之风极盛，仇英是最被赏识的临摹古画高手，他长期在嘉兴著名收藏家项元汴家里临摹和修补古画，其摹画达到"乱真"的地步。就是这博览古画和临摹古画的经历，使他能博采古代大师之精华，而成就自己非凡的绘画本领。仇英的《秋江待渡图》以笔触的洗练和构图的清丽无尘而著名，最值得注意的是《秋江待渡图》这幅画的空间透视感，画面两岸树林形体随距离逐渐缩小和模糊，非常符合欧洲科学透视法的作画手法。仇英的《蕉阴结夏图》同样显示出很强的写实特征，画面有一种镜象感，仿佛已懂得按照某种类似科学透视法的原则来安排画中人物、花草、假山、案桌的位置和比例大小。这幅画不仅工笔细腻，而且风韵雅逸。

3.明清画家对绘画传统的兼收并蓄

明末画家董其昌，官至南京礼部尚书，兼侍读学士，他把绘画中追求笔墨技巧的审美标准提到极高地位。由于其显赫的地位和声望，追随者甚多，影响了明末清初的中国画坛。董其昌强烈主张"以画为乐"、"以画为奇"，重视绘画所体现的笔墨情趣，而忽视山水形似再现技巧。因此，他贬低画家的再现自然场景的功力，而推崇画家的文人修养，对职业画家、宫廷画家以及民间画家的工笔和形似传统的东西加以排斥。虽然他也主张"画家以古人为师"，"以天地为师"，但他认为画面的"气韵生动"主要是靠画家"生而知之"。董其昌的画在用笔用墨上虽有较高造诣，但大都缺少实景。他的作画不为物象所拘的主张带来的负面影响，使明以后许多画家喜好展示笔墨，一味摹古而脱离生活现实。

中国台北故宫博物院收藏有董其昌的珍品《缩本画跋》，内有董其昌摹画的22开缩小的历代名画，如范宽的《谿山行旅图》等。董逐幅评价并题跋这些历史名画。这本极其珍贵的绘画史书令人得以窥见不少已散失的历史名画。明万历年间，宦官魏宗贤把持朝政，董其昌为避祸辞官回归家乡，终能吟诗作画，度过余生。董其昌死于1636年，离明朝亡国仅有八年。

清初画坛的领袖王时敏与董其昌有姻亲关系。董其昌的画论和画风便通过王时敏影响到清代画坛。王时敏、王鉴、王翚和王原祁四人被奉为清代“画苑正统”。王原祁是王时敏的孙儿，他和王翚都受到王时敏的指导。“四王”的绘画都是在重文人笔墨的董氏画论下形成，但他们又都对元代黄公望那种渴笔皴擦、峰峦浑厚、善以“浓淡疏密”的笔法描绘“开合起伏”的龙脉推崇备至，并都娴熟于临摹古画，这样就使他们能博采中国山水画各大流派的优势。“四王”的许多画代表了中国古代画家在使用传统的绘画工具（毛笔、墨彩），并在中国美学传统的框架内构思作画所能达到的最高水平。这些画把形似和意境的表达相当好地结合起来，尤其是在画面创造的场景真实感上达到的欧洲绘画方法传入中国前的最高水平。王翚就自称自己“以元人笔墨，运宋人丘壑，泽以唐人气韵，乃为大成”。现藏于台北故宫博物院的王时敏81岁的画作《浮岚暖翠图》宛如一幅油画，又像是一幅彩绣。王翚的《秋林图》更像是一幅现代画家的铅笔写生画。他的《溪山红树图》以笔触细腻、群山苍翠而著称。王翚同专长花卉写生的恽寿平合画的《山水册页》中的画图，在空间构图上极具空间透视感，这些画中不同场景的空间关系、转接过渡以及形体的大小比例都相当合符尺度，同中国山水画的初期，五代的荆、关、董、巨和北宋的李、郭、范、米等人的作品相比，我们可以看到在写实技巧上的长足进步。

